

Estudos Clássicos e seus desdobramentos:

**Artigos em homenagem à professora
Maria Celeste Consolin Dezotti**

Fernando Brandão dos Santos
Jane Kelly de Oliveira
(Org.)



**ESTUDOS CLÁSSICOS E
SEUS DESDOBRAMENTOS:
ARTIGOS EM HOMENAGEM À PROFESSORA
MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI**

Fernando Brandão dos Santos
Jane Kelly de Oliveira
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 16 – 2015

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenadora: Profa. Dra. Juliana Santini

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 16

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Luiz Gonzaga Marchezan

Aparecido Donizete Rossi

João Batista Toledo Prado

Karin Volobuef

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskevictz

Foto da capa:

Musa lendo um pergaminho (talvez Clio), Beócia, c. 435-425 a.C., no Museu do Louvre

Crédito: Coleção de Samuel Jean de Pozzi, 1919

Fotógrafo: Jastrow (2006)

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muse_reading_Louvre_CA2220.jpg

Licença: Domínio Público

**ESTUDOS CLÁSSICOS E
SEUS DESDOBRAMENTOS:**
ARTIGOS EM HOMENAGEM À PROFESSORA
MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI

Organizado por:
Fernando Brandão dos Santos
Jane Kelly de Oliveira

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2015 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Estudos Clássicos e seus desdobramentos : artigos em homenagem à
professora Maria Celeste Consolin Dezotti / Organizado por: Fernando
Brandão dos Santos ; Jane Kelly de Oliveira. –
Es889 São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2015.
326 p. ; 21 cm. – (Série Estudos Literários; 16)

ISBN 978-85-7983-728-9

1. Literatura clássica. 2. Dezotti, Maria Celeste Consolin.
3. Literatura -- Estudo e ensino. I. Santos, Fernando Brandão dos.
II. Oliveira, Jane Kelly de. IV. Série.

CDD 808.07

SUMÁRIO

Maria Celeste Consolin Dezotti ou uma vida dedicada aos Estudos Clássicos no Brasil <i>Jane Kelly de Oliveira e Fernando Brandão dos Santos</i>	7
---	---

Parte 1 – Fábula e Romance

O lugar da fábula em <i>Vida de Esopo</i> <i>Adriane da Silva Duarte</i>	17
A estrutura silogística da fábula <i>Márcio Thamos</i>	31
O interdiscurso do texto intitulado <i>A recepção do discurso alegórico da fábula</i> <i>Cássia Regina Coutinho Sossolote</i>	49
Plutarco e Esopo <i>Maria Aparecida de Oliveira Silva</i>	69
A fábula esópica em Monteiro Lobato – um ato de fala de Dona Benta <i>Loide Nascimento de Souza</i>	81
Entre lobo e cão: Uma leitura de “Mago” de Miguel Torga <i>Monica de Oliveira Faleiros</i>	99
Aspectos do BildUngsrOman na <i>Ciropedia</i> de Xenofonte <i>Emerson Cerdas</i>	113

Parte 2 – Teatro Antigo e Teatro Moderno

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego	
<i>Jane Kelly de Oliveira</i>	133
O espaço dramático em <i>As Troianas</i> , de Sêneca	
<i>Elisana De Carli</i>	149
Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides	
<i>Wilson Alves Ribeiro Junior</i>	165
Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de <i>A pecadora queimada e os anjos harmoniosos</i>	
<i>Wagner Corsino Enedino</i>	183

Parte 3 – Traduções e Anotações

Linguistic annotations for literary studies	
<i>John S. Y. LEE</i>	207
Traduzindo e produzindo dados abertos nas letras clássicas digitais	
<i>Anise D'Orange Ferreira</i>	229
A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade – Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje	
<i>Mauri Furlan</i>	245
Evêncio, <i>Sobre o teatro</i> : prólogo, tradução e notas	
<i>Brunno Vinicius Gonçalves Vieira</i>	263
A cosmogonia de Orfeu (<i>Ar. I</i> , vv. 450-518) – Introdução, tradução e comentários	
<i>Fábio Gerônimo Mota Diniz</i>	281
Amor e humor nos poemas da <i>Antologia Palatina</i>	
<i>Luiz Carlos André Mangia Silva</i>	297
Sobre os autores e organizadores	325

MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI OU UMA VIDA DEDICADA AOS ESTUDOS CLÁSSICOS NO BRASIL

Este livro é uma homenagem à Professora Doutora Maria Celeste Consolin Dezotti por sua vida dedicada aos estudos clássicos no Brasil. A professora, que se aposentou em 2014, mas que, é bom notar, não deixou de integrar o corpo docente da UNESP, Campus de Araraquara, SP, teve sua vida acadêmica e profissional consagrada aos Estudos Clássicos. Um histórico de sua carreira não deixa dúvidas sobre o mérito da professora e sobre sua importância no cenário nacional.

A Professora Maria Celeste Consolin Dezotti ingressa nos estudos de grego clássico, fazendo sua graduação na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, na cidade de Araraquara, Estado de São Paulo, durante os anos de 1971 a 1974. Em seguida faz um curso de *Especialização em Literatura e Civilização Grega*, em 1975. Em 1988, defende seu Mestrado, “A Fábula Esópica Anônima: uma contribuição ao estudo dos ‘atos de fábula’”, orientado pela Professora Doutora Maria Helena de Moura Neves. Em 1997, obtém o título de Doutora em Letras Clássicas, agora sob a orientação do Professor Doutor Antonio Medina Rodrigues, na **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**, com a tese “Pandora Cômica: as mulheres de Aristófanes”.

Em 1982, Celeste, como carinhosamente a chamamos, é admitida como Professora de Língua e Literatura Grega no

Departamento de Linguística da atual Faculdade de Ciências e Letras, da **UNESP**, função que desempenhou até agosto de 2014, quando então se aposenta. Durante esse percurso, formou muitos alunos de graduação, orientou em Iniciação Científica, entre estagiários e outras orientações no **Departamento de Linguística** e ainda mesmo aposentada continua a orientar no Mestrado e Doutorado do **Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários** da **FCL**, onde também ocupou o cargo de Conselheira. Exerceu vários cargos administrativos ao longo de sua carreira docente: Presidente da Comissão de Pesquisa; Vice-Presidente da Comissão de Ensino e Pesquisa; Membro efetivo na Congregação da Faculdade, sendo também a Decana da Congregação e por isso tendo respondido pela Direção por várias vezes; Vice-Coordenadora e Coordenadora do Conselho de Letras, tendo participado também da Comissão de articulação dos Cursos de Letras da UNESP. Toda essa listagem reflete apenas uma parte de sua atuação como docente de uma Universidade Pública. Sua presença na Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara é mais marcante, sem dúvida, pela qualidade de suas aulas e pela produção intelectual que ela nos lega.

Além dos inúmeros artigos publicados desde seu início no magistério superior, da organização de livros e de ter participado com capítulos de livros temáticos, destaquem-se: seu mais recente lançamento, *Esopo – fábulas completas*, pela editora Cosaf Naify (2013), esgotado na primeira edição em pouquíssimo tempo; a coordenação, junto com a Profa. Maria Helena de Moura Neves e a Profa. Daisi Malhadas, da edição do primeiro *Dicionário Grego-Português* elaborado no Brasil, publicado pela Editora Ateliê em 5 fascículos (de 2006 a 2010), com volumes já esgotados e uma nova edição em andamento. Podemos ainda acrescentar a essa lista de textos importantes para a área de Estudos Clássicos sua primeira publicação dos *Diálogos dos Mortos* pela editora Hucitec (1996); a organização de *A tradição da fábula. De Esopo a La Fontaine*, publicado pela Universidade de Brasília e pela Imprensa Oficial (2003), além de sua participação como coautora do *Dicionário de Usos do Português Contemporâneo*, publicado pela editora Ática (2006) e do *Dicionário Gramatical de Verbos do*

***Maria Celeste Consolin Dezotti ou
uma vida dedicada aos Estudos Clássicos no Brasil***

Português Contemporâneo do Brasil, publicado pela Editora da UNESP (1990).

Membro fundador da **Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos**, desde 1985, dedicou-se também à criação da Secretaria Regional de Araraquara, de janeiro a março de 1992, e participou como membro efetivo do Conselho Consultivo e Deliberativo da Sociedade, no período de 1993 a 1997. De setembro de 1997 a outubro de 1999, exerceu o cargo de Secretária Geral, tendo coordenado, entre outras atividades da Secretaria Geral, a organização do Simpósio Nacional de Estudos Clássicos/XI Reunião da SBEC, realizado na Faculdade Ciências e Letras, Araraquara, de 04 a 08 de outubro de 1999. Em 2007, fez parte da Comissão Organizadora do XVI Congresso da SBEC “Ócio e trabalho no mundo antigo”, realizado também na Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, no período de 03 a 07 de setembro.

É preciso mencionar ainda que, ao lado desta profícua carreira acadêmica, a Professora Celeste também deixa um legado de exemplo de didatismo rigoroso e eficiente, excelente companheirismo, gerando em torno dela e dos que convivem com ela uma aura de respeitabilidade e, sobretudo, de confiabilidade, valores dos quais hoje nosso mundo tanto carece, inclusive na Universidade.

O reconhecimento daqueles que com ela trabalharam vem por meio dos textos aqui apresentados, pois este livro reúne artigos de alunos, ex-alunos e colegas de trabalho e pretende ser um testemunho da dedicação de Maria Celeste Consolin Dezotti ao trabalho de pesquisa. A ideia de homenagear a professora surgiu por ocasião da XXVII Semana de Estudos Clássicos “A tradução da Antiguidade em páginas, palcos e apps”, evento que aconteceu entre 27 e 29 de maio de 2014. Na ocasião foi divulgada a vontade de registrar nosso afeto e admiração pela Celeste em formato de livro, este objeto tão valioso e simbólico aos estudiosos de todas as áreas. Temos a sensação de que um livro é capaz de eternizar o conhecimento, de guardá-lo e de mostrá-lo a quem tiver a curiosidade de vê-lo. Um livro, então, tão singelo e, ao mesmo tempo poderoso e transformador, pareceu-nos um formato bem apropriado para ser prova concreta de nossa admiração a uma professora-pesquisadora-orientadora

que, com dedicação e inteligência transformou a vida acadêmica de tantas pessoas e tornou-se referência na área de estudos clássicos no Brasil, mas, ao mesmo tempo, manteve uma forma singela de olhar o mundo que a acerca.

Neste livro, trazemos 17 artigos de colegas de trabalho, orientandos, ex-orientandos e palestrantes que participaram da XXVII Semana de Estudos Clássicos, evento que homenageou a professora. A variedade de assuntos abordados nos artigos indicia a permeabilidade de Celeste Dezotti nos diversos temas de sua área de atuação. A professora já pesquisou e orientou pesquisas sobre fábula - da antiguidade e da modernidade; teatro - comédia, tragédia, mimo, drama satírico, teatro brasileiro; narrativa antiga; poesia lírica e a relação de obras da antiguidade clássica com obras modernas.

Os artigos neste livro foram organizados por assuntos e divididos em três partes. A **parte 1 - Fábula e Romance** reúne sete artigos que versam sobre textos narrativos - são artigos sobre fábula, romance e conto; Na **parte 2 - Teatro Antigo e Teatro Moderno**, apresentamos quatro artigos sobre o teatro em suas diferentes manifestações: comédia, tragédia, drama satírico e drama moderno; na **parte 3 - traduções e anotações**, seis artigos sobre teoria de tradução, apresentação de traduções, ou ferramentas que auxiliam a tradução são divulgados.

O lugar da fábula em *Vida de Esopo*, artigo de Adriane da Silva Duarte que abre a primeira parte do livro, traça um paralelo entre as fábulas de Esopo e *A vida de Esopo*, romance de autoria desconhecida cuja datação recua, provavelmente, ao século I ou II d.C. Na sequência, Márcio Thamos, em **A estrutura silogística da fábula**, demonstra que o enunciado fabulístico, como procedimento retórico, constrói-se a partir de um argumento silogístico, não de caráter dedutivo, mas, antes, como um silogismo indutivo, propondo, em sua organização discursiva, um raciocínio que vai do particular ao universal. Depois, Cássia Regina Coutinho Sossolote descreve o processo de sua pesquisa de doutorado sobre a recepção do discurso alegórico da fábula. A autora, com o artigo **O interdiscurso do texto intitulado *A recepção do discurso alegórico da fábula***, mostra como os alunos de graduação do curso de letras, bem como

os autores brasileiros que estudaram o tema, dentre os quais a nossa homenageada Maria Celeste Consolin Dezotti, contribuíram para o sucesso de sua pesquisa. Já em **Plutarco e Esopo**, Maria Aparecida de Oliveira Silva nos indica como as fábulas esópicas são aproveitadas por Plutarco nos *Moralia*. A autora mostra que, para Plutarco, as fábulas devem ser ensinadas junto com a filosofia, pois, assim, os jovens acessarão conhecimentos importantes para a vida de forma prazerosa. Loide Nascimento de Souza, por meio seu artigo **A fábula esópica em Monteiro Lobato – Um ato de fala de Dona Benta**, mostra as características do aproveitamento que Lobato faz das fábulas esópicas em *Reinações de Narizinho* e em *Fábulas*. Depois, Monica de Oliveira Faleiros, em **Entre lobo e cão: uma leitura de “Mago” de Miguel Torga**, escreve sobre a relação temática existente entre o conto Mago de *Bichos*, de Miguel Torga, e O Lobo e o Cão, fábula de Esopo. A autora demonstra que Torga figurativiza as personagens como bichos e, desta forma, retoma a tradição esópica da fábula. Emerson Cerdas, no artigo **Aspectos do bildungsroman na Ciropedia de Xenofonte**, que fecha a primeira parte do livro, mostra como a *Ciropedia* de Xenofonte, datada do século IV a.C, condensa elementos e características que compõem a *archaica* do romance de formação, tal qual foi definido por Bakhtin.

A parte 2 – Teatro Antigo e Teatro Moderno reúne os artigos que tratam de questões relativas ao drama. Em **Cultura coral na Grécia antiga: Performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego**, Jane Kelly de Oliveira mostra como a presença do coro nas peças teatrais era reflexo e ao mesmo tempo retroalimentava as manifestações culturais da sociedade ateniense do século V a.C. A seguir, Elisana de Carli, em **O espaço dramático em As Troianas, de Sêneca**, faz uma análise da tragédia *As Troianas*, de Sêneca, e mostra que o estudo do espaço nesta tragédia é uma das chaves de leitura que revelam significados importantes do drama. Já Wilson Alves Ribeiro Jr trabalha com os fragmentos dos dramas satíricos de Eurípides e traça um possível retrato dos temas e das características deste gênero dramático, em seu artigo **Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides**. Fecha esta parte do livro o artigo **Por uma dramaturgia de Lispector: Silêncio e gênero na coxia**

textual de *A Pecadora Queimada e os anjos harmoniosos*, em que Wagner Corsino Enedino faz uma análise desta única tragédia de Clarice Lispector. O autor mostra como o silêncio nesta obra é, antes, uma voz de resistência.

A parte 3 – Textos: Tradução e Anotações inicia-se com **Linguistic annotations for Literary Studies**, artigo no qual John S. Y. Lee apresenta uma ferramenta digital que promete auxiliar os estudiosos de literatura e de tradução. As possibilidades de anotações deste mecanismo de dados, enriquecida com informações morfológica, sintática e semântica, bem como com tradução de texto, podem ser valiosa fonte para o campo de tradução e de pesquisa em literatura. Na sequência temos **Traduzindo e produzindo dados abertos nas letras clássicas digitais** em que Anise D’Orange Ferreira fala da importância de se produzir material digital na área de letras clássicas. A autora, ligada a um grupo de pesquisa internacional que tem o objetivo de produzir recursos digitais abertos voltados para leitura, estudo e pesquisa em letras clássicas, demonstra um tipo de contribuição, em tradução, de acordo com o projeto “Edição de traduções alinhadas do grego antigo e produção de texto digital em português em ambientes web promovidos pelos projetos Alpheios/Perseus”. Depois, Mauri Furlan, com **A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade – concepções e práticas de tradução de ontem e hoje**, faz um panorama histórico sobre as concepções de tradução na antiguidade clássica, na idade média, no renascimento e na atualidade. O autor mostra como as concepções de tradução são reflexos do desenvolvimento histórico e teórico em torno da linguagem. Na sequência, três autores – Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, Fábio Gerônimo Mota Diniz e Luiz Carlos André Mangia Silva - apresentam suas traduções e anotações. **Evâncio, Sobre o teatro: prólogo, tradução e notas** é artigo no qual Brunno Vieira faz conhecer sua tradução de *De fabula* de Evâncio, tratado do século IV d.C. que documenta reflexões sobre origem, evolução e recepção dos gêneros dramáticos, em especial da comédia latina. Em **A cosmogonia de Orfeu (Ar. I, VV. 405-518) – Introdução, tradução e comentários**, Fábio Diniz apresenta a tradução de um trecho da *Argonáutica* de Apolônio de Rodas e, em **Amor e humor**

*Maria Celeste Consolin Dezotti ou
uma vida dedicada aos Estudos Clássicos no Brasil*

nos poemas da *Antologia Palatina*, a tradução de vinte e cinco poemas da Antologia Palatina é apresentada por Luis Carlos Silva.

A amplitude temática que se vê no conjunto de artigos propostos neste livro sinaliza a energia que Celeste tem para investir em novos temas de pesquisa e para dialogar com estudiosos com interesses variados.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Jane Kelly de Oliveira
Fernando Brandão dos Santos

PARTE 1

FÁBULA E ROMANCE

O LUGAR DA FÁBULA EM *VIDA DE ESOPHO*

Adriane da Silva DUARTE¹

A *Vida de Esopo* (VE) é um romance de autoria desconhecida cujos primeiros registros em papiros datam de meados dos séculos I e II d.C., contemporâneos, portanto, ao surgimento do romance grego antigo. Seu núcleo, no entanto, faz com que alguns helenistas recuem sua data para o século VI a.C., vendo-o como produto da tradição oral.² O texto designado por este nome não é único, mas corresponde na verdade a três diferentes versões, de épocas e tamanhos diferentes, as recensões de Grottaferrata (ou, simplesmente, G), Westermaniana (W), ambas de cerca de X-XI d.C., e a Accursiana ou de Planudea, dos séculos XIII-XV d.C. No entanto, mais importante do que fixar a cronologia é atentar para o que ela indica. A fluidez do texto e o caráter anônimo da narrativa apontam para uma origem popular em que “[...] cada nova cópia se faz acompanhar de intervenções

¹ Professora associada de Língua e Literatura Grega na Universidade de São Paulo, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, líder com Zélia de Almeida Cardoso do Grupo de Pesquisa *Estudos sobre o Teatro Antigo*.

² Adrados (1979) já defende a hipótese de que protoversões da *Vida de Esopo* circulassem oralmente desde o século V a.C. Recentemente L. Kurke (2011) discute extensivamente a questão e chega a mesma conclusão. Indícios dessas versões estariam nas menções ao fabulista em Heródoto (*Histórias* II. 134) e Aristófanes, dando testemunho de um estágio oral de composição e transmissão e refletindo a origem popular da narrativa.

por vezes importantes no texto, já que esse tipo de obra não contava com a proteção respeitosa dos copistas, se comparada aos poemas homéricos ou aos diálogos platônicos.” (JOUANNO, 2006, p.16).

A *Vida de Esopo*, como é mais conhecida,³ é uma narrativa em prosa que mescla romance de aventura e relato biográfico em que prevalece um registro cômico protopicaresco. Seu protagonista é Esopo, a quem, desde o século V a.C., os gregos atribuem a criação da fábula. É notável que Heródoto já traga em sua *Histórias* (II. 134) o argumento central dessa narrativa: que Esopo fora autor de fábulas, escravo em Samos e que morrera injustamente pelas mãos dos délfios.⁴ O mais, como diz Aristóteles na *Poética* (1455b 23), são episódios... ou quase.

Não há que se negar o caráter episódico da narrativa e nem sua natureza dramática. É fato que o discurso direto é preponderante, sendo marcantes as presenças de verbos de elocução e das orações do tipo “fulano/sicrano disse” seguidas de dois pontos, o que sugere que um dos modelos do romance tenha sido o diálogo filosófico. As análises da estrutura do romance revelam que outros modelos foram incorporados à narrativa, em especial os relatos anedóticos sobre os Sete Sábios e os Cínicos que, antes de terem sido reunidos em livro por Diógenes Laércio (*Vida e ideias de filósofos célebres*, III d.C), nossa melhor fonte, circulavam oralmente e integravam outras obras, e a *História de Abikar*, de origem assíria e que remontaria o século VII a.C (cf. VE 101-23, JOUANNO, 2006, p.22-27). O *ethos* de Esopo

³ Por vezes traduzida com o título “O romance de Esopo” (FERRARI, 1997), o texto é denominado “A Vida de Esopo, o filósofo”, na recensão W, e “O livro do filósofo Xanto e do seu escravo Esopo. O modo de vida de Esopo”, na G.

⁴ Os textos da Vida, no entanto, não fazem quaisquer menções a Rodópolis, que teria sido companheira de escravidão de Esopo, apesar de ter sido ela a causa do comentário digressivo do historiador. Também diverge o nome do dono do fabulista, Iadmon, para Heródoto, Xantos, nas versões posteriores. O papel de Heródoto na transmissão dessa sucinta Vida fica também evidente, ao meu ver, na presença de Cresos, o rei lídio que é uma das figuras proeminentes do livro I das *Histórias*, na *Vida de Esopo* (cf. capítulos 92 a 100). No romance, Esopo assume junto ao rei o papel de conselheiro reservado a Bias de Priene e Sólon nas *Histórias* (I. 27 e 29 e ss.).

bem como suas aventuras teriam sido forjados por aproximação a esses personagens, além do Sócrates platônico.

Apesar dessa assimilação de Esopo aos filósofos, já no primeiro capítulo da *Vida* ele é denominado “autor de fábulas” (λογοποιός, VE 1, cf. Heródoto, *Histórias* I. 134). E as fábulas desempenham de fato papel predominante no desenvolvimento da narrativa. Há duas formas de inserção da fábula no romance. Na primeira, a fábula é, por assim dizer, “dramatizada”, Esopo é o protagonista e a lição é explicitada pelo narrador ou por outro personagem; na segunda, ele é o autor da história, oferecida como lição a um outro.

O que estou chamando de fábula dramatizada (ou em performance) concentra-se no início do livro e corresponde ao estágio não verbal de expressão de Esopo.⁵ A fábula propriamente dita, enquanto narrativa, decorre da aquisição e aperfeiçoamento da linguagem e torna-se mais presente no ultimo terço do romance, coincidindo com a alforria de Esopo (VE 89-90), como se a liberdade fosse condição para que ele assumisse plenamente o papel de conselheiro, sendo as fábulas o principal meio de persuasão de que se vale.

Logo no início, além da deformidade física, que lhe vale a designação de “asqueroso”, Esopo apresenta o que, aos olhos do narrador do romance, é uma deficiência ainda pior, a mudez que o impede de articular sons (VE 1). Por isso, é considerado incapaz para o serviço doméstico e enviado ao campo. Sua condição faz dele alvo potencial da maldade alheia, o que é ilustrado no primeiro episódio do romance.

O patrão de Esopo, em visita ao campo, é presenteado com figos de excepcional beleza que reserva para a sobremesa. Dois de seus escravos desejam prová-los e resolvem por a culpa em Esopo, já

⁵ Ferrari (1997, p.21-23) observa que a incapacidade inicial de Esopo para a fala não implica nenhuma deficiência mental, uma vez que os primeiros episódios revelam de sua parte uma “perfeita aquisição da linguagem pré-verbal”. Depois que é agraciado com o dom da fala, ele passaria pelas etapas seguintes: nominativa (que consiste em nomear o que vê), elucidativa (resolução de problemas), fabular (narração de histórias exemplares) e sentenciosa (composição de máximas). Ao contrário do que se poderia deduzir, essas fases não são necessariamente consecutivas, mas apontam para uma evolução no uso da linguagem.

que, devido à mudez, não o julgam capaz de defender-se. Quando a acusação é feita, Esopo (VE 3)⁶:

[...], vendo um jarro ao seu lado, pegou-o e com um sinal de cabeça pediu água morna. Após dispor uma bacia no centro do aposento e beber a água, colocou os dedos dentro da boca e, forçando-a, devolveu a água morna que bebera. Nada de outro havia provado. Graças ao seu expediente, deu prova de inocência e exigiu que seus colegas de servidão fizessem o mesmo, para que fosse conhecida a identidade do devorador de figos. [...] Assim que eles beberam a água morna, os figos produziram bile e refluíram. E assim que tiraram os dedos, os figos saíram de um jato. E o senhor disse: “Ora vejam, como caluniaram o que não pode falar? Dispam-nos!” Ao serem surrados, eles descobriram que aquele que planeja o mal contra um outro, contra si próprio o faz sem perceber.

O estratagema encontrado por Esopo para provar sua inocência e revelar os verdadeiros culpados é equivalente a uma fábula encenada, como deixa claro a presença do epimítio (“*aquele que planeja o mal contra um outro, contra si próprio o faz sem perceber.*”).⁷ Cabe ao narrador a enunciação da lição a ser depreendida da ação narrada nesse episódio que prenuncia e ilustra as qualidades do herói da história, dadas no parágrafo de abertura: “Esopo, que é de grande serventia em todos os aspectos da vida, o autor de fábulas, [...]” (VE 1).⁸ Note-se que a “moral” encontra paralelos na coleção

⁶ As traduções da *Vida de Esoposão* citadas em tradução inédita, de minha autoria, e correspondem à edição de Ferrari (1997) para a recensão G. Os “capítulos” 1 a 19, contudo, estão publicados em A. S. Duarte; Ipiranga Junior, P. (2014).

⁷ Recensão G: ὅτι ὁ κατὰ ἄλλου μηχανεύμενος κακὸν αὐτὸς καθ’ ἑαυτοῦ τοῦτο λανθάνει ποιῶν. Na recensão W, ela vem trímetros jâmbicos: “Quem contra outro trama ardis,/ele próprio desavisadamente age contra si mesmo!” (ὅστις καθ’ ἑτερουδὸλῳ μηχανεύεται./αὐτὸς καθ’ αὐτοῦ τοῦτο ποιῶν λανθάνει.), na tradução de Pedro Ipiranga Junior (Duarte; Ipiranga Junior: 2014).

⁸ O narrador da VE é de terceira pessoa, externo, onisciente e neutro, esquivando-se de emitir juízos sobre ações ou personagens. Pode-se constatar isso no trecho analisado em que a moral é registrada como uma descoberta dos que praticaram

O lugar da fábula em Vida de Esopo

de fábulas esópicas, como é o caso em “O leão doente, o lobo e a raposa”: *“A fábula mostra que aquele que maquina contra os outros, reverte para si mesmo a maquinação.”*⁹

Que Esopo seja personagem de suas próprias fábulas não surpreende. Na coleção de fábulas esópicas, encontra-se uma que relata o encontro do fabulista com construtores de navios, citada aqui na tradução de Maria Celeste C. Dezotti:¹⁰

Como não tivesse nada para fazer, o fabulista Esopo foi até um estaleiro. Os construtores de navios puseram-se a caçar dele e a provocá-lo para um desafio. Então Esopo disse que, antigamente, havia caos e água e que Zeus, desejando pôr à mostra a porção de terra, sugeriu que ela tragasse o mar três vezes. Ela começou e, na primeira tragada, fez aparecer as montanhas; na segunda, pôs a descoberto também as planícies. “E se ela resolver dar a terceira tragada de água, a profissão de vocês não terá mais serventia”.

A fábula mostra que aqueles que tentam fazer troça dos melhores, sem perceber, granjeiam para si mesmos chateações maiores.

A fábula me interessa para além do registro de um Esopo tão popular a ponto de protagonizar o gênero que teria criado. Ela traz vários elementos comuns com a representação do fabulista e de suas composições na *Vida*. Em primeiro lugar há o encontro com um interlocutor que faz parte da vida na cidade (cf. p. ex. VE 37, episódio do hortelão; VE 65, magistrado); em segundo lugar, a zombaria (na VE, a feiura de Esopo torna-o alvo constante da chacota geral, gerando desconfiança quanto à sua capacidade intelectual p. ex. VE 14, 88); terceiro, a história que conta tem os deuses como

a ação iníqua e foram punidos e, não, do próprio narrador (cf.: “eles descobriram que”...)

⁹ ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι ὁ καθ’ ἑτέρου μηχανόμενος καθ’ ἑαυτοῦ τὴν μηχανὴν περὶτρέπει. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti (ESOPO, 2013, p.295).

¹⁰ Cf. Esopo (2013, p.189): Esopo no estaleiro, 123; correspondente a Chambry 19 e Perry 8.

personagens (cf. p. ex. *VE* 33, Apolo e a natureza dos sonhos, *VE* 68, Dioniso ensina a moderação aos homens), e há, ainda, o motivo de “tragar a água do mar” (*VE* 69-73). Por fim, há a reversão dos papéis em que o zombado termina por provar sua superioridade sobre os que faziam pouco dele.

Essa fábula ilustra bem os mecanismos de que a *Vida* se vale para construir a imagem de sábio de Esopo reforçando o que seja, talvez, a principal lição do romance, a de que não se deve julgar a capacidade de alguém em vista de sua aparência ou condição social. Esse preconceito é o segundo obstáculo que o protagonista deve superar para reivindicar o papel de autoridade, impondo-se pelos conselhos que dá. Assim, na sua trajetória de escravo do campo até a de conselheiro de Reis e sábio itinerante, uma espécie de sofista que viaja para exibir sua sabedoria, a conquista da liberdade é um marco fundamental.

O primeiro obstáculo a ser removido, no entanto, é a sua mudez. A fala advém como um dom divino, graça concedida por Ísis em vista de sua piedade para com a sacerdotisa da deusa. Perdida, a sacerdotisa é reconduzida à estrada pelo escravo que com ela divide antes sua frugal refeição.

O episódio da visita da deusa (*VE* 5-8) destaca-se na narrativa por apresentar uma linguagem elevada e situar a ação num *locus amoenus* que destoa dos demais cenários do romance, predominantemente urbanos e domésticos, em especial, os salões de banquete. Assim o talento de Esopo é caracterizado como sobrenatural, já que não só a capacidade de articular sons lhe é concedida, mas também “a graça da palavra excelente” (*VE* 7), conferida pelas Musas, consortes de Ísis:

[...] Ísis pessoalmente agradeceu-lhe com a voz. Em seguida, persuadiu cada Musa a conceder-lhe um dom específico e elas o agradeceram com a inventividade da palavra justa, com a intriga de fábulas gregas e sua composição. Depois de fazer votos para que ele se tornasse célebre, a deusa partiu para sua morada. E as Musas, após terem-no agraciado cada uma em particular, retornaram para o monte Hélicon.

Esse episódio, que remete a epifanias poéticas como as de Hesíodo e Arquíloco, também não deixa de se apresentar no registro da fábula.¹¹ Assim o narrador, após reportar a prece que a sacerdotisa da deusa faz em intenção de Esopo, observa que “rapidamente a palavra sobre a piedade alcança o ouvido dos deuses” (VE 5), uma sentença gnômica, mas que se presta bem a um epimítio de uma história exemplar que ilustre os benefícios da ação piedosa.

A fábula torna-se destino e missão do escravo frígio a partir do encontro com as deusas. E ele não se furta deles, mas muitas vezes sua palavra, apesar de justa, não tem eficácia. Quando, por exemplo, Esopo percebe que a bebida em excesso vai causar problemas a Xantos, aconselha-o através de uma fábula em que figura Dioniso (VE 68):

Quando Dioniso inventou o vinho, preparou três taças e mostrou aos homens como deviam fazer uso da bebida. A primeira taça era a do prazer; a segunda, a da alegria; a terceira, a do torpor. Por isso, senhor, bebendo a taça do prazer e a da alegria, deixe a do torpor para os jovens.

Esopo compõe uma história apropriada para a situação, advertindo seu patrão da inconveniência de seus atos. Xantos, no entanto, não admite ser admoestado por seu escravo e deixa claro o abismo social que há entre eles: “Silêncio, cata-bosta! Você é o conselheiro de Hades!” (VE 68) Como consequência, Xantos, sob influência da embriaguez, compromete todos os seus bens ao apostar que seria capaz de beber toda a água do mar.

Apesar de reconhecer a inteligência superior de seu escravo¹², Xantos com frequência ignora seus conselhos, embora tenha que recorrer a ele para livrá-lo dos problemas que cria para si. A falta de persuasão de Esopo se deve principalmente à sua condição. Assim sendo, quando instado a aconselhar a cidade sobre como interpretar

¹¹ Sobre tais epifanias cf. L. Kraus (2007, p.93-132).

¹² Cf. VE 40: “Senhores, descobro que não comprei um escravo, mas que adquiri para mim mesmo um mestre”.

um prodígio, Esopo demanda primeiro sua liberdade, pois, segundo ele (VE 89), “não é razoável que um escravo explique um presságio a um povo livre”. Ao condicionar sua palavra à sua liberdade, Esopo conquista enfim a credibilidade necessária e transpõe os limites domésticos para falar diante da assembleia.

Um dos seus primeiros discursos é justamente uma fábula, por ele assim denominada. Diante da pressão dos sâmios para que lhes dissesse se deveriam se submeter ao rei Creso, que sitiava a cidade, ou enfrentá-lo, diz Esopo (VE 93): “Não vou aconselhá-los, mas contarei uma fábula” [γνώμην μὲν οὐ δώσω, λόγῳ δὲ τινὶ λέξω ὑμῖν]. Eis seu teor (VE 94):

Uma vez, por ordem de Zeus, Prometeu¹³ indicou aos homens dois caminhos, o da liberdade e o da escravidão. Fez o caminho da liberdade, no começo, pedregoso, intransitável, escarpado e árido, cheio de espinheiros e todo ele perigoso, mas, no final, uma planície nivelada, com passeios à disposição, cheia de pomares, irrigada para que o fim do sofrimento resultasse em descanso. O caminho da escravidão, por sua vez, fê-lo de início uma planície nivelada, florida, com vistas aprazíveis e muita comodidade, mas o fim dele era intransitável, seco e íngreme.

Após ouvi-lo, os sâmios se manifestaram a favor do caminho da liberdade, por mais difícil que esse seja de início.

Há um paralelismo óbvio entre essa fábula e a própria trajetória de seu autor que a compõe com base na própria experiência, a do escravo que se fez livre. Pronto a alçar novos voos, Esopo segue para a Lídia, Babilônia e Egito, onde põe-se a serviço dos poderosos, sendo por eles recompensado. Antes de partir, porém, conta aos sâmios uma última fábula, que sugere venha ser seu testamento.¹⁴ Trata-se de uma história em que figuram animais falantes, sem dúvida as mais frequentes e populares do *corpus* esópico (VE 97):

¹³ Na recensão W, anota-se Tyche/Fortuna.

¹⁴ Cf. VE 96: “Homens de Samos, também faço votos de morrer aos pés do Rei. Mas quero contar-lhes uma fábula, para que depois da minha morte inscrevam-na sobre a minha lápide”.

O lugar da fábula em Vida de Esopo

No tempo em que os animais tinham voz, como os homens, afirmo que os lobos e os carneiros estavam em guerra uns contra os outros. Os lobos, que eram superiores, dilaceravam sem piedade os carneiros, quando os cães, aliaram-se aos carneiros e expulsaram os lobos. Os lobos, perseguidos pelos cães, enviaram um embaixador até os carneiros. Então o lobo veio e, de pé em meio a eles como um orador, disse para os carneiros: ‘Se não querem conduzir uma guerra nem se defenderem dela, entreguem-nos os cães à traição e depois descansem em paz, sem nenhuma inquietação relativa a guerras.’ E os carneiros, porque eram tolos e submissos, entregaram os cães à traição. Os lobos estraçalharam-nos. Passado algum tempo, os lobos atacaram os carneiros. A fábula mostra então que não se deve trair sem pensar os que nos são úteis.

De fato, duas fábulas da coleção esópica trazem esses mesmos personagens e situação narrativa, com moral compatível à proposta no romance.¹⁵ No romance, ela alude diretamente à situação do protagonista, identificado com os cães. Os sâmios, que apesar de reconhecerem seu valor desejam salvar-se livrando-o a Creso, seriam os carneiros e os lobos, os lídios. Esopo decide entregar-se voluntariamente, pois percebe a corte de Creso como uma oportunidade para ampliar seus horizontes, mas mesmo assim não deixa de apontar a ingratidão e imprudência na atitude dos sâmios.

Ao mesmo tempo, a fábula, sobretudo através da moral explícita (“A fábula mostra então que não se deve trair sem pensar os que nos são úteis.”), revela o valor que Esopo atribui a si próprio, remetendo ao adjetivo que o caracteriza na abertura do romance: “da maior serventia em todos os aspectos da vida” (VE 1, βιωφελέστατος). Essa constatação, no entanto, não o livra das

¹⁵ Cf. Esopo (2013, p.348-349): Os lobos e os cordeiros, 243 (Chambry 217 e Perry 217); Os lobos, os cordeiros e o carneiro, 244 (Chambry 218). A moral para cada uma é, respectivamente: 1) Assim, também, as cidades que traem seus líderes sem mais nem menos caem rapidamente nas mãos dos inimigos” (243); 2) “[A fábula mostra] Que a pessoa não deve se despir de uma condição estável, fiando-se em juramentos de inimigos irreconciliáveis” (244).

dificuldades. Quando Esopo requer a liberdade para poder falar com autoridade na assembleia em Samos, ele espera com isso ser reconhecido (e recompensado) ou punido por suas palavras na qualidade de homem livre (VE 89). Com o desenlace da trama, fica evidente que a fábula com que se despede dos sâmios antecipa o próprio fim trágico do autor que, como os cães, sofrerá uma morte violenta.

Depois de dar a volta ao mundo exibindo seu talento, Esopo chega a Delfos. De forma não diferente dos outros povos, os délfios se comprazem em escutá-lo, mas não lhe pagam pelas apresentações. Irritado, Esopo chama-lhes povo de escravos, já que os gregos deviam contribuir com um dízimo para o santuário de Apolo sobre todas as suas conquistas de guerra: um décimo de bois, de joias, de prisioneiros... Assim a população da cidade seria oriunda desses prisioneiros feitos escravos e isso explicaria sua relutância em recompensar o orador.

Os délfios, temendo serem difamados por Esopo em toda a Grécia, resolvem impedir que Esopo parta e armam-lhe uma cilada. Escondem entre suas coisas uma taça pertencente ao tesouro do deus e o acusam de roubo. Entre seu julgamento, quando é mantido preso, até a execução de sua pena, Esopo desfila fábulas em sequência. De fato, esse episódio que se passa em Delfos, e corresponde justamente aos últimos capítulos do romance (VE 124 a 142), acumula proporcionalmente maior número de fábulas que o restante da narrativa. São ao menos seis, duas dirigidas a um amigo que o visita na prisão e que se aplicam a sua situação (VE 129 e 131), quatro (VE 133, 135-139, 140, 141) contadas aos délfios no momento mesmo em que era levado ao precipício de onde seria arremessado no comprimento da sentença de morte.

Dessas quatro, as duas primeiras (O rato e a rã e A águia e o escaravelho), são voltadas a persuadir os délfios de que toda injustiça, mesmo contra os mais fracos, é passível de punição.¹⁶ Em vista de seu caso concreto, ele argumenta que embora fosse incapaz de defender-se, os reis que o estimaram ou as deusas que o

¹⁶ Dessas duas há versões no *corpus* esópico. Cf. Esopo (2013, p.42 e p.474): A águia e o escaravelho, 8 (Chambry 4 e Perry 3); O rato e a rã, 335 (Chambry 244).

agraciaram com o dom da eloquência, notadamente as Musas, em cujo templo busca em vão refúgio, se vingariam deles. Incapaz de persuadi-los, Esopo conta as duas últimas (O camponês e os jumentos e O pai incestuoso e sua filha) com intuito de denegrir os délfios, retratados como adversários inferiores e indignos dele. Veja-se a primeira (VE 140):

Um camponês que envelheceu no campo sem nunca ter posto os olhos na cidade pediu aos seus filhos que pudesse ver a cidade enquanto estava vivo. Eles atrelaram jumentos a seu carro e disseram-lhe: “Basta mantê-los andando que eles te levarão até a cidade”. Meio caminho andado, tempestade e escuridão sobrevieram, os jumentos se perderam e foram dar na beira de um precipício. E ele, ao perceber o perigo, disse: “Zeus, que mal que eu lhe fiz que findo assim, não por obra de cavalos, mas desses jumentos execráveis?”

E Esopo acrescenta um comentário pessoal: “Também eu da mesma forma tenho dificuldade em aceitar que findo não por obra de homens dignos de elogios mas de execrável escravaria”. Ou seja, dói-lhe constatar que sua vida, que já esteve nas mãos do todo poderoso rei Crespo, sendo poupada graças a uma de suas fábulas (VE 99),¹⁷ acabe por traição armada pelos indignos délfios. Ao fazê-lo, percebendo sua incapacidade de persuadi-los, retoma a injúria que causou sua perda. Ele morre então reafirmando a condição inferior dos délfios.

Que suas duas últimas fábulas versem sobre esse tópico, me parece significativo. A questão parece ser porque Esopo não consegue persuadir os délfios. Kurke parece ver aqui um embate entre o universo popular e suas manifestações culturais, representados pelo fabulista, e o aristocrático, cujo patrono seria Apolo,

¹⁷ Na fábula em questão, um grilo escapa da morte ao provar sua utilidade para os homens. Ao produzir sons agradáveis com o vibrar das suas asas traz descanso aos viajantes. Ao se equiparar ao inseto, Esopo declara: “Nesse corpo diminuto e modesto produzo palavras sensatas que são úteis à vida dos mortais”. Mais uma vez, pela utilidade (VE 1, 97) que Esopo define sua existência.

em cujo santuário Esopo encontra sua morte. Vale lembrar que anteriormente Esopo já se indisputara com o deus ao erigir uma estátua sua em meio as das Musas, no monumento a elas dedicado em Samos (VE 100). É como se ele reivindicasse o lugar do deus na sua função de condutor das musas. Diz o narrador que Apolo se encolerizou com Esopo como antes com Mársias, o flautista que o desafiara a superá-lo com sua lira. Vencedor, o deus termina por matar o mortal, mas depois se arrepende e o transforma em rio. No romance, Delfos é acometida pela peste, um sinal do desagrado do deus com alguma ação ímpia da parte dos mortais, o que pode denotar o arrependimento.

Para além dessa oposição entre o popular e o aristocrático, penso que a circunstância em que se dá a morte de Esopo também recoloca a questão da autoridade do orador em vista da simetria entre quem fala e seu público. Se antes, em Samos, o discurso de Esopo não era eficaz porque a palavra de um escravo não tem acolhida entre homens livres, uma vez que a persuasão decorre da liberdade; em Delfos, a situação se inverte. Esopo é um homem livre falando a um povo de escravos e é exatamente por isso que ele não alcança persuadi-los com suas fábulas. Instaure-se novamente a dissimetria e, em consequência dela, Esopo encontra a morte.

Dessa perspectiva, pode-se concluir que uma moral possível para o romance como um todo é que a persuasão depende da igualdade de condição entre os interlocutores.

REFERENCIAS

ADRADOS, F. R. The ‘Life of Aesop’ and the origins of novel in Antiquity. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**. Pisa, v.1, p.93-112, New series, 1979.

DUARTE, A. S.; IPIRANGA JUNIOR, P. As resenções G e W da Vida de Esopo. In *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 27, n. 2, 293-316, 2014. Online em <http://revista.classica.org.br/classica/article/view/322>

O lugar da fábula em Vida de Esopo

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. Apresentação Adriane Duarte. São Paulo: CosacNaify, 2013.

FERRARI, F. (Ed.). **Romanzo di Esopo**. Introduzione e testo critico a cura de F. Ferrari; Traduzione e note di G. Bonelli e G. Sandrolini. Milano: Rizzoli, 1997.

JOUANNO, C. (Org.). **Vie d'Ésope**. Traduite et commentée par Corinne Jouanno. Paris: La Roue à Livres, 2006.

KRAUS, L. **As Musas. Poesia e divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2007.

KURKE, L. **Aesopic conversations. Popular tradition, cultural dialogue and the invention of Greek prose**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

A ESTRUTURA SILOGÍSTICA DA FÁBULA

Márcio THAMOS

Introdução

Tradicionalmente a fábula é tida como uma espécie de texto didático, do qual, a partir de um exemplo narrado, uma pequena “história de bichos”, infere-se um preceito moral, uma asserção de caráter universal. Assim, costuma-se reconhecer que a fábula divide-se em duas partes, a história e a moral. A primeira constitui um discurso narrativo, e a outra um discurso de caráter dissertativo que interpreta o significado daquela.

À luz da moderna análise linguística, uma tal visão da fábula revela-se insuficiente, pois,

A consequência dessa tomada de posição dos estudos ditos humanísticos na tradição é que o aspecto propriamente discursivo da fábula, muito bem sugerido, embora não desenvolvido pela denominação, passa a plano secundário, para dar lugar a especulações conteudísticas pouco ou nada consentâneas, insiste-se, das preocupações com a linguagem. (LIMA, 1984, p.61).

Ressaltar a acepção de **fala** como sentido básico de **fábula**, do modo como faz Alceu Dias Lima em seu ensaio “A forma da

fábula” (1984), não será índice de mera curiosidade etimológica mascarada de eruditos escrúpulos de latinista, mas sim meio sugestivo e necessário para se chegar a uma compreensão da fábula como “procedimento discursivo, latente em fala” (LIMA, 1984, p.61, grifo do autor). Atentando mais de perto a esse dado diacrônico, em si essencialmente muito simples, descobrem-se novos e interessantes aspectos do texto fabulístico, tanto em nível sintático quanto em nível semântico, a partir de desdobramentos de análise que o instrumental semiótico possibilita. Como Maria Celeste Consolin Dezotti (2003, p.23, grifo do autor) confirma,

Quando se analisam as fábulas esópicas, levando-se em conta a sua instância de enunciação, observa-se que ela é um *discurso*, um *ato de fala*, que se realiza, conforme nos ensina Alceu Dias Lima (1984), pela articulação de três discursos: um discurso narrativo, um interpretativo ou moral, e um metalinguístico.

Partindo das ideias desenvolvidas no ensaio pioneiro de A. D. Lima, acima referido, procura-se aqui explorar um aspecto simples, mas, ao que parece, pouco observado na fábula: seu caráter lógico-discursivo, isto é, a estrutura silogística que se percebe em sua organização como enunciado.

A sintaxe discursiva da fábula

Do ponto de vista sintático, a fábula pode ser definida como uma figura de linguagem ou, poderíamos dizer, como uma espécie de macrofigura, já que se trata, conforme demonstra A. D. Lima (1984), de um recurso de expressão composto de maneira peculiar, a partir da relação formal de três discursos: um **figurativo**, a historieta narrada, um **temático**, a moral inferida, e ainda um outro a que o autor denomina **metalinguístico**, a conexão sintática entre os dois primeiros, para o qual reclama a devida atenção.

No discurso figurativo tem-se uma situação particular, concreta, vivenciada por personagens que agem em determinado lugar, num dado momento, isto é, em termos semióticos, um acontecimen-

to definido quanto aos aspectos de actorialização, espacialização e temporalização. Mediante o apagamento das marcas da enunciação, esse discurso, como narrativa, produz, a princípio, um efeito de objetividade, ao projetar no enunciado um sentido referencial.

O discurso temático, por sua vez, retoma o conteúdo do discurso figurativo em termos mais abstratos e gerais. Apresenta-se como uma espécie de conclusão lógica que se encerra numa proposição aforística, a que se convencionou chamar “moral”, inferida a partir do “exemplo” narrado. Se não fosse sempre acompanhado pelo discurso metalinguístico, o discurso temático da fábula criaria um efeito semelhante ao da enunciação de uma verdade científica, a qual se caracteriza por um enunciado cujos termos categoriais discursivos de pessoa, espaço e tempo encontram-se em grau zero, criando o efeito de sentido **neutralidade**.

Nas palavras de M. C. C. Dezotti (2003, p.24),

[...] a estrutura sintática do enunciado metalinguístico [“a fábula mostra”] camufla sua estrutura semântica: quem de fato mostra é o locutor, que se serve de uma narrativa como instrumento de demonstração. Por implicação, recupera-se também o alocutário, pois toda enunciação visa a um destinatário. Assim, como expediente retórico, o locutor se esconde atrás de seu próprio enunciado, sem, contudo, apagar todas as marcas de sua enunciação.

Em outros termos, deixar de reconhecer o discurso metalinguístico na fábula significa não notar no enunciado as marcas que denunciam a existência do narrador – e, portanto, as consequências que esse fato acarreta para o efeito de sentido geral do texto.

A comum explicitação dos discursos figurativo e temático nos textos de fábula, ou seja, sua manifestação inequívoca no enunciado, bem como a preocupação voltada apenas a questões relativas ao seu conteúdo, fez com que o discurso metalinguístico fosse deixado de lado ou simplesmente não percebido nas análises tradicionais de fábulas. Compreende-se que isso assim seja, dada a relativamente pequena extensão do discurso metalinguístico, quando se manifesta

em frases do tipo “esta fábula ensina que” ou tão somente “moral:”, e sobretudo quando se exprime apenas em termos suprasegmentais, no caso, a natural mudança de tom na passagem da história para a moral ou vice-versa. Deve-se insistir em que recursos como mudança de tom são de natureza estrutural e estão, portanto, sempre presentes no enunciado quer o leitor lhes dê ou não expressão através da voz. No caso da moral da fábula, parece razoável pensar na prolação em tom mais grave; no entanto, a rigor, não é a qualidade da entonação o que importa, pois em si mesma ela não é formal, mas sim, a mudança de registro, criando uma oposição significativa. Essa falta de atenção ao discurso metalinguístico de expressão suprasegmental deve-se provavelmente também ao fato de, em geral, trabalhar-se com o texto escrito como se ele fosse o próprio texto, e não uma simples convenção, apenas a possível, para representá-lo.

A ênfase no étimo de **fábula** ajuda a lembrar sua dimensão discursiva, o que possibilita uma leitura talvez menos ingênua dessa espécie de texto, ao favorecer a identificação desse terceiro discurso, até então não reconhecido como tal, que é em si mesmo uma indelével marca da enunciação, isto é, que se apresenta como índice evidente da manifestação dessa instância discursiva¹.

Mais do que a fábula propriamente dita, aquela de tradição esopiana, trata-se aqui de perceber o caráter retórico do discurso fabulístico. Isso a que A. D. Lima (2003, p.14, grifo do autor) denomina “efeito fábula”:

Entenda-se por *efeito fábula* toda a sequência que, independentemente do texto em que se encontra, evoca, por sua própria forma, a de uma fábula. A condição é aí, como se vê, a de que não haja dúvida quanto ao conceito eminentemente estrutural de fábula com o qual se trabalha. Nessa concepção, a uma subunidade discursiva figurativa mínima vem estruturar-se, por meio de outra subunidade discursiva metalinguística mínima,

¹ Vale lembrar, sempre com A. D. Lima (1984, p.65), que “[...] a bem considerar, todo e qualquer enunciado, qualquer texto ou discurso, ainda que não ultrapasse os limites de uma única frase, com marcas ou sem elas, implícita a sua enunciação.”

A estrutura silogística da fábula

uma terceira subunidade discursiva temática mínima. A unidade daí resultante é a fábula esopiana, reconhecível já por qualquer das três subunidades constitutivas, seja qual for o contexto ou discurso em que se encontre, pela simples força do pensamento estrutural.

Assim, virtualmente, o discurso moral vem sempre acompanhado do metalinguístico, que estabelece a conexão interpretativa entre aquele e o discurso narrativo. Esse arranjo sintático tridiscursivo estará sempre presente na estrutura da fábula, pois, sendo de natureza formal, reconstrói-se logicamente, isto é, por implicação, ainda que nem todos os seus termos constituintes estejam explicitados no corpo do enunciado.

Apesar disso, ou talvez se devesse dizer, por isso mesmo, a sintaxe discursiva não constitui a especificidade da fábula como texto literário. Afinal,

[...] não é esse um comportamento normal de todo aquele que discorre, que discursa, por tempo mais ou menos longo sobre qualquer assunto? Qual o orador (sacro, forense, parlamentar), qual o professor, o conferencista, que não joga com esses dois procedimentos, que não equilibra estrategicamente a doutrina e o exemplo, a frase séria e o dito chistoso? (LIMA, 1984, p.68).

Um tal arranjo discursivo não determina uma espécie narrativa, mas sim, uma espécie de figura retórica composta, uma macrofigura de linguagem, que pode ser usada como recurso expressivo em qualquer contexto, pois a justaposição de um discurso figurativo e um temático é procedimento comum na construção discursiva em geral.

A semântica discursiva da fábula

O que caracteriza a fábula como espécie narrativa é, como esclarece A. D. Lima, sua estrutura semântica discursiva. No texto da fábula comparecem atores humanos e não-humanos que,

distribuídos de acordo com essas duas categorias, instalam-se no enunciado da história ou no da moral. No discurso figurativo, o da história, tem-se sempre atores não-humanos, ainda que antropomorfizados. No discurso temático, sempre atores humanos, figuratizados ou não.

Atores não-humanos respondem por ações não-humanas, ou melhor, de *tipos* humanos, isto é, ações que podem caracterizar um estereótipo humano, mas não o humano em toda sua complexidade. Assim é que esses atores, mesmo quando figuratizados por pessoas, por apresentarem em seu núcleo sêmico o traço /humano/, não deixam de ser considerados não-humanos. Atores humanos respondem por virtuais ações humanas, uma vez que o discurso moral sempre se refere de modo abstrato e abrangente ao mundo dos homens.

Como observa José Luiz Fiorin (1984, p.72), refletindo a partir das ideias de Alceu Dias Lima aqui expostas,

A história tem como atores seres não-humanos. O narrador, entretanto, por meio de mecanismos semânticos, como, por exemplo, a seleção de temas e figuras, desqualifica os atores como não-humanos e qualifica-os como humanos. Assim, a fábula pode ser lida sobre duas isotopias.

Na fábula, o discurso figurativo cria o efeito de sentido **desumanização**, o que o faz ser visto sempre como uma “história de bichos”, enquanto o discurso temático promove a ideia de **reumanização**, ao projetar-se sobre o “homem humano”. Essa oposição aparente entre o discurso figurativo e o discurso temático cria, nesse caso, uma contrariedade não contraditória, uma vez que num contexto mais amplo, o do texto como um todo, ambos concorrem para um mesmo efeito de sentido, permitindo identificar a espécie narrativa. Assim, a fábula caracteriza-se justamente por esse procedimento semântico de **des/re-umanização** operado pelos discursos figurativo e temático.

Esses resultados a que chega A. D. Lima estudando a constituição discursiva da fábula fornecem subsídios que permitem apreender sua estrutura silogística, como veremos em seguida.

A estrutura silogística da fábula

Voltando agora a pensar no enunciado fabulístico como procedimento retórico, é possível notar que a fábula tradicional, à qual podemos chamar esopiana, apresenta uma configuração lógico-discursiva própria, que lhe confere também certa especificidade, construindo-se a partir de um argumento silogístico. Nessa estruturação, como se verá, o discurso metalinguístico desempenha um papel fundamental.

O silogismo é um procedimento básico de lógica formal. Apresenta-se como um raciocínio composto por três proposições organizadas de tal modo que a terceira, chamada conclusão, é inferida logicamente das duas primeiras, chamadas premissas maior e menor. Conforme ensina Marilena Chaui (2002, p.367-368, grifo do autor),

A doutrina do silogismo é a grande invenção da lógica ou da analítica aristotélica e dela depende a doutrina do pensamento científico como pensamento demonstrativo, pois “analítica” é o procedimento ou o método mediante o qual devemos encontrar as condições que permitem afirmar que uma certa conclusão é verdadeira ou falsa, isto é, o procedimento que nos conduz a determinar as premissas que levaram à conclusão e que por isso são as causas da conclusão. Nos *Primeiros analíticos* é exposta uma teoria geral de todos os silogismos, não importando se são ou não científicos. Nos *Segundos analíticos*, Aristóteles se ocupará exclusivamente com os silogismos científicos. Em ambos, o filósofo analisa, isto é, vai aos elementos, às causas e as condições do ato mental e verbal de ligar, isto é, do silogismo.

Ressalte-se aí a natureza do silogismo como um “ato mental e verbal de ligar”. Essa atividade cognitiva que se exprime explicitamente por palavras deve, portanto, associar ou reunir por relação lógica dois termos extremos, o maior e o menor, através de um termo médio. A conclusão ou dedução, nesse caso, é uma proposição que

estava implícita na relação entre um termo de maior extensão e outro de menor extensão.

De acordo com Nicola Abbagnano (2007, p.896-897 – “silogismo”),

O caráter mediato do S[silogismo]. decorre do fato de ser a contrapartida lógico-linguística do conceito metafísico de substância. Em virtude disto, a relação entre duas determinações de uma coisa só pode ser estabelecida com base naquilo que a coisa é necessariamente: sua substância.

Há uma série de regras na construção das proposições e em suas relações que devem ser observadas para que um silogismo possa ser considerado válido. De acordo com a “posição” que o termo médio ocupa nas premissas, formam-se quatro tipos básicos de silogismo, chamados então figuras. Portanto, “[...] o S[silogismo]. tem três termos, a saber o sujeito e o predicado da conclusão e o termo médio, mas é a função do termo médio que determina as diferentes figuras do silogismo.” (ABBAGNANO, 2007, p.897 – “silogismo”). A figura de silogismo que Aristóteles considerava a mais perfeita é aquela em que na constituição das premissas “o termo médio é sujeito na maior e predicado na menor” (CHAUI, 2002, p.371). Um exemplo desse tipo clássico de silogismo poderia ser:

Todo homem é mortal (premissa maior).

Esopo é um homem (premissa menor).

Logo, Esopo é mortal (conclusão).

Na premissa maior, o termo médio, representado pela noção “homem”, sujeito da proposição, recebe como atributo o termo maior, representado pela noção “mortal”; e na premissa menor, o mesmo termo médio torna-se predicado do termo menor, representado pelo nome próprio “Esopo”. Assim, na conclusão, conduzida por essa mediação, o termo maior se associa como atributo ao termo menor. Nesse exemplo, ser “homem”, noção que desempenha o

papel de termo médio, é a substância de Esopo e, portanto, a causa ou razão de sua “mortalidade”. A excelência desse tipo de silogismo se explica pelo fato de que

[...] o termo médio, sendo sujeito na [premissa] maior, tem o papel de uma substância à qual é atribuído um predicado [...]. Esse sujeito se torna um predicado na menor e por isso o que era sujeito-substância na [premissa] maior se torna uma qualidade ou uma propriedade de um outro sujeito na menor. Isto é, ele é incluído no outro sujeito, de tal modo que a ligação entre os dois termos extremos torna-se evidente por si mesma. (CHAUI, 2002, p.372).

O processo de conhecimento que assim se instaura com o desenvolvimento do silogismo é de tipo dedutivo. Trata-se de um raciocínio que vai do universal ao particular, de tal modo que uma proposição mais restrita deriva de outra mais geral, na qual, por inferência, ela já estava contida. Por isso, pode-se afirmar que “A definição aristotélica de silogismo coincide com a definição geral de dedução.” (ABBAGNANO, 2007, p.233 – “dedução”).

A teoria aristotélica do silogismo foi revista, incorporada ou questionada por diversos pensadores desde a Antiguidade, mantendo sempre seu prestígio no campo da lógica. Somente já nos tempos modernos, perderá a supremacia para a lógica matemática, que passa a dominar desde a segunda metade do século XIX, prevalecendo assim a famosa crítica de John Locke (1632-1704), segundo a qual o silogismo

[...] não descobre nem ideias nem a correlação entre ideias, que só a mente pode perceber, mas “demonstra apenas que, se a ideia do meio concorda com as outras a que se refere imediatamente de ambos os lados, então essas duas ideias distantes (ou das extremidades) certamente concordam” (ABBAGNANO, 2007, p.899 – “silogismo”).

Assim, superando a concepção substancialista de Aristóteles e atendo-se tão somente à concordância dos termos admitida por Locke, é possível notar que a fábula esopiana, do ponto de vista de sua organização formal, se reduz facilmente a um argumento silogístico. Contudo, por conta de seu peculiar arranjo tridiscursivo, apresenta-se não como o clássico raciocínio de caráter dedutivo, mas seguindo justamente o caminho contrário, mostra-se como um silogismo indutivo, isto é, como um raciocínio que vai do particular ao universal.

A fim de verificar esse procedimento, vejamos a seguir, como exemplos, três famosas fábulas de Fedro, autor romano da época imperial. Apresentam-se aqui as traduções de José Dejalma Dezotti que constam do livro *A tradição da fábula*, organizado por Maria Celeste Consolin Dezotti (2003):

A raposa e as uvas

Forçada pela fome, uma raposa tentava apanhar um cacho de uva numa alta videira, saltando com todas as suas forças.

Como não conseguisse alcançá-lo, afastando-se, diz:

“Ainda não estás maduro; não quero comer-te verde.”

Os que desdenham com palavras as coisas que não conseguem fazer,

deverão aplicar a si este exemplo.

(DEZOTTI, J., 2003, p.87).

A raposa e o corvo

Quem gosta de ser louvado com palavras de engodo, normalmente é punido pelo arrependimento e vergonha.

Um corvo tinha pegado um queijo de uma janela

e ia comê-lo, pousado em uma árvore,

quando uma raposa, ao vê-lo, assim pôs-se a falar com brandura:

“Oh! mas que brilho, Corvo, há em tuas penas!

Que grande beleza revelas no corpo e no rosto!

Se voz tivesses, nenhuma ave te seria superior.”

A estrutura silogística da fábula

E aquele, de tolo, querendo ostentar a voz,
deixou cair do bico o queijo, que, com presteza,
a ardilosa raposa apanhou com seus dentes ávidos.
Foi aí então que a lograda estupidez do corvo gemeu.
Esta história prova o quanto o talento é poderoso;
Sobre a força, sempre prevalece a sabedoria².

(DEZOTTI, J., 2003, p.85).

O cão que levava um pedaço de carne por um rio

Perde mercedamente o próprio quem cobiça o alheio.
Um cão levava a nado por um rio um pedaço de carne,
quando viu, no espelho das águas, sua própria imagem;
julgando ser uma outra presa levada por um outro cão,
quis arrebatá-la; porém sua avidez foi lograda:
não só deixou cair o alimento que trazia na boca,
como também, é claro, não pôde pegar o que cobiçava.

(DEZOTTI, J., 2003, p.77).

Como vimos, de acordo com o processo de dedução aristotélica, partindo de uma proposição geral aceita como verdadeira, chega-se a uma proposição particular como resultado necessário do raciocínio. Como se disse, desprezando a necessidade de um caráter substancial reconhecível no termo médio, exigência da teoria aristotélica, os silogismos dedutivos implicados nas fábulas acima poderiam ser assim enunciados:

A RAPOSA E AS UVAS

Quem despreza com palavras aquilo que não pode fazer é ridículo.

A raposa (é quem) despreza com palavras aquilo que não pode fazer.

Logo, a raposa é ridícula.

² Essa asserção final de “A raposa e o corvo”, embora do ponto de vista da enunciação guarde semelhanças com o discurso moral, não se confunde com ele. Trata-se, antes, de um comentário esporádico, sem valor formal para a estrutura da fábula.

A RAPOSA E O CORVO

Quem gosta de ser gabado é castigado e se arrepende.

O corvo (é quem) gosta de ser gabado.

Logo, o corvo é castigado e se arrepende.

O CÃO QUE LEVAVA UM PEDAÇO DE CARNE POR UM RIO

Quem cobiça o alheio perde o próprio.

O cão (é quem) cobiça o alheio.

Logo, o cão perde o próprio.

Antes de mais nada, cabe refutar um impedimento que se poderia aqui levantar, o de que em suas premissas os silogismos fabulísticos referem-se a bichos para, em seguida, apresentar uma conclusão referente a homens. Como se vê, de acordo com o procedimento semântico apresentado por A. D. Lima como característico da fábula, qual seja, o processo de **des/re-umanização**, esse argumento não seria pertinente, uma vez que termos como “desprezar”, “ser ridículo”, “gostar de ser gabado”, “ser castigado”, “arrepender-se”, “cobiçar”, não deixam dúvida de estar-se falando continuamente de homens.

Na verdade, a relação entre os termos dos silogismos, nesses casos, se baseia apenas na concordância entre as ideias. No entanto, observa-se que o arranjo dos termos nas proposições de cada um dos silogismos forma figuras perfeitas, isto é, o termo médio é sujeito na premissa maior e predicado na premissa menor; o termo maior é predicado na premissa maior e na conclusão; e o termo menor é sujeito na premissa menor e na conclusão. Assim, do ponto de vista da organização formal, a fábula comporta a estrutura de um silogismo dedutivo.

Contudo, nesse caso, a premissa maior é a proposição de sentido mais geral, ou abstrato, da qual se infere a conclusão, uma proposição de sentido mais particular, ou concreto. Esse movimento do raciocínio, que parte do geral para atingir o particular não corresponde de fato ao sentido textual da fábula. Nesta, a partir de um exemplo concreto, a narrativa, infere-se um preceito abstrato, a

moral, ou seja, o raciocínio se organiza discursivamente de modo a proceder do particular ao universal. O silogismo dedutivo, fazendo o movimento contrário, não equivale, como se vê, ao procedimento da fábula como um “ato de fala”.

Levando-se em conta a instância da enunciação, que propriamente aqui nos interessa, é de notar que ao se apresentar como um exemplo que ilustra um preceito moral, a fábula, como discurso, assume ares de um raciocínio indutivo, **partindo do caso particular para atingir o geral**³ – é esse o sentido claro que se reconhece na fábula, e que lhe valeu tradicionalmente o rótulo de “texto didático”, do qual se extrairia certo ensinamento como lição.

Vale notar que “O próprio Aristóteles vê na I[ndução]. um dos dois caminhos pelos quais conseguimos formar nossas crenças; a outra é a dedução” (ABBAGNANO, 2007, p.556 – “indução”). Como sabemos,

[...] na dedução, o termo médio jamais aparece na conclusão, enquanto na indução ele aparece, pois esta se realiza por comparação entre o médio e um extremo, depois de haver sido feita uma relação entre os dois extremos. (CHAUI, 2002, p.374).

Com efeito, voltando aos exemplos analisados, dos quais apresentamos acima as deduções silogísticas, reconhecemos as seguintes configurações discursivas, que correspondem propriamente a silogismos indutivos:

A RAPOSA E AS UVAS

A raposa (é quem) despreza com palavras aquilo que não pode fazer.

A raposa é ridícula.

Logo, quem despreza com palavras aquilo que não pode fazer é ridículo.

³ “A indução é o procedimento que leva do particular ao universal’: com esta definição de Aristóteles [...] concordaram todos os filósofos.” (ABBAGNANO, 2007, p.557 – “indução”).

A RAPOSA E O CORVO

O corvo (é quem) gosta de ser gabado.

O corvo é castigado e se arrepende.

Logo, quem gosta de ser gabado é castigado e se arrepende.

O CÃO QUE LEVAVA UM PEDAÇO DE CARNE POR UM RIO

O cão (é quem) cobiça o alheio.

O cão perde o próprio.

Logo, quem cobiça o alheio perde o próprio.

No silogismo indutivo, partindo de antecedentes mais particulares ou concretos, chega-se a uma conclusão mais geral ou abstrata. Essa proposição de caráter geral, abstrato, corresponde ao discurso temático da fábula, a moral da história. Percebe-se que o elemento responsável pela configuração da fábula como um silogismo indutivo é o discurso metalinguístico, equivalente da expressão “logo” que acompanha a conclusão de qualquer silogismo. Assim como o discurso metalinguístico pode assumir nas manifestações fabulísticas concretas as mais diversas expressões, variantes da fórmula “esta fábula ensina que”, incluindo-se aí sua expressão suprasegmental, também o conectivo “logo” que antecede a proposição conclusiva do silogismo poderia exprimir-se por enunciados do tipo “portanto”, “por conseguinte”, “assim conclui-se que”, ou ainda pelo mesmo recurso suprasegmental facultado ao discurso metalinguístico da fábula.

Como aponta A. D. Lima (1984, p.64), o discurso metalinguístico

[...] é sintaxicamente exterior tanto à história em si quanto à moral da fábula. Sem o recurso aos conceitos postos à disposição pela teoria da enunciação, não há nenhuma possibilidade de explicação metodológica desse discurso na economia de uma fábula.

Do mesmo modo, a expressão “logo”, que aparece tradicionalmente nos argumentos silogísticos, como é claro, não pertence às

premissas e embora acompanhe sempre a conclusão é também um elemento exterior a ela. Na verdade, trata-se de um discurso meta-linguístico, que compõe a forma do silogismo, e como tal constitui uma evidente marca da enunciação. Na expressão “esta fábula mostra que”, o enunciador do discurso, o “eu” que fala, inadvertidamente se revela, trazendo à tona o efeito de subjetividade. Assim também, no silogismo, a expressão “logo” trai, por assim dizer, o efeito de neutralidade que a operação lógica pretendia criar, ao chamar a atenção para o “ato de fala” que está em processo. Basta notar que, no contexto do silogismo, o conectivo “logo” vale o mesmo que dizer “isto significa que” ou “as premissas mostram que”. Com efeito, percebe-se aí a presença do enunciador, que é quem de fato conduz o raciocínio verbal, fazendo uma inferência a partir da relação entre os antecedentes.

É importante notar que, no caso da fábula, o discurso meta-linguístico acompanha sempre a moral, conferindo, portanto, ao discurso temático o cunho de uma conclusão generalizante, inferida por processo indutivo, a partir da apresentação de um exemplo narrativo particularizante, o discurso figurativo.

De acordo ainda com M. Chaui (2002, p.374), a diferença entre a dedução e a indução

[...] é o que leva Aristóteles, na teoria do conhecimento, a dizer que a ordem da investigação é diferente da ordem da exposição ou demonstração: a investigação se faz por indução e a demonstração, por dedução.

A indução, portanto, poderia ser usada em exercícios de dialética ou com fins persuasivos, “mas não constitui ciência porque a ciência é necessariamente demonstrativa” (ABBAGNANO, 2007, p.557 – “indução”). Nesse sentido, deve-se salientar, a fábula, seguindo a estrutura de um silogismo indutivo, confirma-se como pertencente à retórica. Aliás, não há nisso novidade, pois, “O fato de Aristóteles ter tratado da fábula em uma obra como a Retórica já deixa entrever que, para ele, a fábula é um componente da arte retórica.” (DEZOTTI, M., 1988, p.8, grifo do autor).

Assim, pode-se entender que a fábula tradicional, à maneira de um silogismo indutivo, traça o percurso da investigação dialética, num exercício de persuasão retórica, que pretende levar à aquisição de um conhecimento empírico, a moral, a partir da observação de um exemplo mítico-imaginativo, a narrativa fabular.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5.ed. rev. ampl. Tradução da 1. edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, M. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v.1.

DEZOTTI, J. D. Fedro. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**: de Esopo a La Fontaine. Brasília: UnB; São Paulo: IOE, 2003. p.73-90.

DEZOTTI, M. C. C. **A fábula esópica anônima**: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”. 1998. 225f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1988.

DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**: de Esopo a La Fontaine. Brasília: UnB; São Paulo: IOE, 2003.

FIORIN, J. L. A inauguração da inocência: uma estratégia do discurso do poder: a alteração do algoritmo narrativo. **Significação**: revista brasileira de semiótica, Araraquara, n.4, p.70-80, 1984.

LIMA, A. D. Prefácio. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**: de Esopo a La Fontaine. Brasília: UnB; São Paulo: IOE, 2003. p.11-15.

_____. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. **Significação**: revista brasileira de semiótica, Araraquara, n.4, p.60-69, 1984.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. 4.éd. Paris: Klincksieck, 1959.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

GILES, T. R. **Introdução à Filosofia**. 4.ed. São Paulo: EPU: EDUSP, 1980.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

PHÈDRE. **Fables**. 2.ed. Texte établi et traduit par Alice Brenot. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

SÉGUIER, J. de (Dir.). **Dicionário prático ilustrado**. Edição actualizada e aumentada por José Lello e Edgar Lello. Porto: Lello & Irmão, 1966. t.3.

O INTERDISCURSO DO TEXTO INTITULADO *A RECEPÇÃO DO DISCURSO ALEGÓRICO DA FÁBULA*

Cássia Regina Coutinho SOSSOLETE

Introdução

Temos dois objetivos no texto que será apresentado e que denominamos *O interdiscurso do texto intitulado A recepção do discurso alegórico da fábula*.

O primeiro consiste em divulgar os resultados de tese de doutorado já defendida. O segundo objetivo, de maior relevância, nos levará a colocar em evidência o processo de construção do objeto da tese intitulada *A recepção do discurso alegórico da fábula* (SOSSOLETE, 2003).

Por que consideramos o segundo objetivo deste texto de maior importância do que o primeiro?

Pelos equívocos de julgamento de pesquisadores iniciantes que acreditam que o objeto de uma pesquisa resulta de um *insight* que alguns poucos privilegiados teriam e que os fariam iniciá-la com conhecimento de causa sobre o que será dito na sequência. Definido o objeto, o pesquisador envidaria esforços no sentido de demonstrar a sua relevância em relação àquelas que foram realizadas em outros

momentos, a que teria acesso por meio de levantamento bibliográfico realizado com rigor. Dessa perspectiva, somos levados a crer que os nossos trabalhos constituem um divisor de águas. Acreditamos, por isso, que a pesquisa que realizamos textualizaria discursos não-ditos, não-pensados. De alguma forma, queremos nos convencer de que o texto que tornamos público seja inédito, original.

Hoje, distanciamo-nos desse ponto de vista, embora não nos passe despercebido o fato de que a pesquisa pode deslocar os modos de leitura do objeto que definimos, em nosso caso, quando fizemos o doutorado. No momento em que estamos de nossa carreira, não conseguimos, entretanto, defender posições que nos levariam a considerar que o resultado de nossas investigações teria o estatuto de um discurso fundador no sentido de ser um discurso primeiro.

Na sequência deste artigo, mais do que colocar em evidência a pesquisa que realizamos, buscaremos demonstrar a importância de pesquisas anteriores realizadas sobre a fábula, particularmente daquela que foi realizada pela Prof^a Dr^a Maria Celeste Consolin Dezotti, professora da área de língua e literatura gregas, da Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, do Câmpus de Araraquara, na qual nos apoiamos para realizar a nossa.

A recepção do discurso alegórico da fábula

Como dissemos, focalizaremos nessa seção os resultados da pesquisa realizada, para, em um segundo momento, apresentarmos o intertexto com o qual dialogamos que tornou possível problematizar um discurso crítico sobre a fábula.

Diremos que, com o nosso trabalho, pudemos demonstrar dois fatos: **o de que a fábula fala de homens e para homens** e o segundo de que fala de homens e para homens por meio da construção de tipos na instância da fábula que corresponde ao discurso moral.

A pesquisa realizada em nível de doutorado tornou-se possível em virtude do fato de termos sido professora responsável pelas disciplinas *Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras: Grego e Latim*

**O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula**

e *Estágio Supervisionado de Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras: Grego e Latim*, ministradas no período diurno aos alunos do curso de Letras, e *Prática de Ensino de Língua Estrangeira: Grego e Estágio Supervisionado de Prática de Ensino de Língua Estrangeira: Grego*, oferecidas no período noturno.

Com efeito, como professora responsável por tais disciplinas, tinha a possibilidade de definir os programas, que seriam referendados, posteriormente, pelo Departamento a que pertencço, o Departamento de Didática.

Estabeleci a fábula como objeto de estudo nas disciplinas a que acabamos de nos referir com o objetivo de que os alunos realizassem transposições didáticas nos estágios obrigatórios que fariam junto à rede oficial de ensino, por haver uma tradição de pesquisa em relação a este gênero de discurso entre os professores de Grego e de Latim, da Faculdade de Ciências e Letras. A relevância da fábula para esses professores que estavam em nossa Faculdade na época em que fiz o doutorado mostrava-se ainda pela possibilidade que tinham de cultivar o gosto dos alunos pela tradução e pela versão a partir desse gênero de discurso, de pequena extensão, competências que deveriam ser adquiridas por graduandos que obteriam a habilitação em Grego e/ou em Latim.

Como professora de *Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras*, busquei desenvolver um trabalho que estivesse em consonância com uma das pesquisas realizadas pelos professores de Letras Clássicas cujos trabalhos de ensino, de pesquisa e de extensão sempre foram valorizados pela comunidade acadêmica interna e externa à UNESP.

Realizei uma atividade relativamente simples em sala de aula que consistia em apresentar a fábula aos alunos sem o discurso metalinguístico e sem o discurso moral. Solicitei dos alunos que identificassem a intenção de significação que teve o “fabulista” com a produção do discurso que corresponde à narrativa.

No momento em que solicitei a reescritura da moralidade, acreditei que os enunciados que seriam propostos pelos alunos, do ponto de vista semântico, estariam muito próximos da moral que se encontra na fábula original. Ledo engano, pois, no processo de reconhecimento do sentido intencionado na narrativa, os alunos

de Grego e Latim identificaram outros significados possíveis que passarei a apresentar em relação à fábula *O asno que carregava sal*, traduzida pela Prof^a Maria Celeste Consolin Dezotti. A primeira fábula apresentada será aquela que foi traduzida do Grego.

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

Assim, também, certos homens não notam que se arrastam para desgraças, devido às suas próprias resoluções. (ESOPO apud DEZOTTI, 1991, p.19).

A pergunta que nos fizemos acerca dos enunciados propostos pelos alunos com base na narrativa da fábula *O asno que carregava sal* diz respeito às relações que eles entreteriam com a moralidade da fábula original, mais precisamente, com a fábula composta por **discurso narrativo, discurso metalinguístico e discurso moral** da fábula que acabamos de citar.

O fato de o **discurso metalinguístico** estabelecer relações sintáticas e semânticas entre o **discurso narrativo** e o **discurso moral** nos fez perceber que, ainda que as relações e as diferenças fossem sutis entre os enunciados, os alunos produziram outra fábula, independentemente do fato de terem realizado uma atividade escolar que desconsidera, de alguma forma, a situação de enunciação na qual os textos, os discursos, são produzidos.

Observará o leitor que, nas fábulas que serão apresentadas a seguir, o personagem central da narrativa é tipificado na moralidade, ao mesmo tempo, como **irresponsável; precipitado, desatento; oportunista, aproveitador; preguiçoso, comodista; fingido, falso;**

*O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula*

tolo; etc., sem que a narrativa apresente um único adjetivo do qual fosse possível deduzir comportamentos próprios a esses tipos.

Sobre os atores da fábula e sobre sua função, Lima dirá que

É constitutiva da fábula a instalação no seu texto de atores 1. não-humanos, ainda que por vezes antropomorfos, os quais respondem por ações não-humanas, e 2. humanos, por mais que figurativizados, responsáveis por ações – virtuais – humanas. Atores não-humanos são os da história e atores humanos, os da moral. A oposição antropomorfo vs humano será pertinente se se levar em conta que a existência de fábulas com a presença de pessoas (mescladas ou não a animais) entre os atores da história, mesmo que obtida por nomes marcados em seu núcleo pelo sema humano (um rei, um homem, um pastorzinho, Américo Pisca-pisca, a menina do leite, uma viúva, etc.), não se referem ao ser humano como tal, “ao que é próprio do homem” e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em caricatura, em algo desumano [...] (LIMA, 1984, p.66, grifo do autor).

Em relação aos personagens da fábula, temos descrições que mostram que as personagens da narrativa podem ser homens; divindades; partes do corpo; estações do ano e assim por diante. Tivemos, assim, de explicar por que, apesar dos personagens da narrativa serem seres humanos ou não-humanos, os graduandos reconheceram na instância moral o fato de que **a fábula fala de homens e para homens, tipificando-os sempre.**

Passaremos à apresentação das fábulas produzidas pelos alunos, chamando a atenção para o fato de que o reconhecimento da presença do humano e da construção de tipos exigiu e exige intensa atividade de teorização a cada vez que nos referimos ao trabalho realizado. Sinalizaremos uma das discussões, que poderá ser feita em outro artigo, que nos oferece elementos para a compreensão das

questões colocadas nesse parágrafo: a importância da atividade, do processo de predicação na construção de sentidos reconhecidos pelos alunos durante a leitura da narrativa.

Observe o leitor que as fábulas que foram criadas com base no discurso que a instância narrativa abriga passa a constituir uma metáfora para a produção de outras fábulas em diferentes contextos de enunciação, conquanto os alunos adquiram consciência dos significados potenciais da narrativa da fábula.

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que você colhe o que plantou. (ASSC)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que o homem não pode desafiar a vida com conclusões precipitadas. (ASSC)

***O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula***

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que não se deve desafiar a vida com conclusões precipitadas. (SJL)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que atitudes precipitadas e não averiguadas sempre acabam em desgraças. (EM)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que quem tenta, com fingimento, livrar-se de suas obrigações termina em pior estado. (LJL)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que aqueles que tentam tirar proveito de situações em benefício próprio, baseando-se em experiência que, por acaso, deram certo uma vez, podem muitas vezes não obter sucesso. (GL)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que a preguiça é inimiga da vida. (GASS)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que a inteligência em benefício de coisas vis é punida. (FRSS)

***O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula***

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que aquele que tenta fazer o que não lhe é devido se prejudica. (PMBM)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que para cada situação deve-se pensar uma solução diferente, porque não existem verdades gerais, mas contextuais. (LCAMS)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que o tolo, quando se deixa levar pela esperteza, se prejudica. (FDT)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que é necessário perspicácia para realizar o mais simples dos trabalhos. (LFMMC)

O asno que carregava sal

Um asno que carregava sal estava atravessando um rio quando escorregou e caiu na água. E como o sal se dissolvera, ele se levantou e saiu mais leve. Exultante com isso, tempos depois quando carregava um frete de esponjas ele chegou à beira de um rio e supôs que, se caísse de novo, iria sair mais ágil. Então ele escorregou de propósito. Aconteceu, porém, que as esponjas absorveram a água e ele, não conseguindo erguer-se, afogou-se ali mesmo.

A fábula mostra que o homem pode cair em desgraça, quando põe em risco a própria vida, para aliviar os fardos que tem de carregar. (LHP)

Em relação à pesquisa intitulada *A recepção do discurso alegórico da fábula*, um outro resultado merece ser destacado: as implicações que resultam do processo de tematização dos enunciados formulados pelos alunos na instância moral em relação à narrativa.

Há evidências de que a atividade de interpretação da narrativa fabular realizada pelo leitor impõe-se a partir do momento em que se verifica uma quebra nas relações de causalidade e temporalidade entre os enunciados da narrativa. Fixando a sua interpretação nessa quebra de concomitância, o produtor-escritor

***O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula***

e o produtor-leitor buscam explicá-la a partir da avaliação das relações (de concomitância) entre as noções de causalidade e de temporalidade tal como ele a (re)constrói durante a leitura da narrativa. (SOSSOLOTE, 2003, p.22).

As constatações que fizemos durante a análise das fábulas, de “Esopo”, e da possibilidade de uso da fábula em contexto – proposta que resultou da pesquisa realizada – é a de que as relações entre os seus enunciados são relações de temporalidade e de causalidade, propriedades que podem ser estendidas a todas as narrativas.

Por último, queremos destacar o fato de que, na tese que defendemos, analisamos cinquenta e oito fábulas¹, de Esopo, apresentadas aos alunos tanto do ponto de vista sintático como do ponto de vista semântico.

O Interdiscurso do texto intitulado A recepção do discurso alegórico da fábula

Nesta seção, temos o objetivo de demonstrar as contribuições da pesquisa desenvolvida por Dezotti (1988), intitulada *A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”*.

Faremos referência, nessa seção, ao processo pelo qual passamos, quando entramos em contato com as propriedades discursivas da fábula a partir da pesquisa desenvolvida por Dezotti (1988) que realizou atividade de investigação a respeito da história da crítica da fábula da qual partimos para realizar a nossa pesquisa de doutorado.

Como a contribuição desse trabalho não se restringe à descrição de esquemas sintáticos que introduzem o discurso moral, partimos da primeira parte da pesquisa realizada pela autora, já que ali se encontram referenciados os autores que, ao longo dos séculos, se dedicaram ao estudo da fábula. Durante a apresentação da primeira parte da pesquisa realizada pela autora, o leitor terá acesso ao modo como fui dialogando com o discurso da crítica, fato que permitiu que realizássemos o nosso próprio trabalho.

¹ Cf. Dezotti (1991).

Gostaríamos de ressaltar, inicialmente, embora esse fato não cause nenhum estranhamento, que das propriedades discursivas que foram atribuídas às fábulas pelos críticos, nem todas foram problematizadas de igual forma.

Pode-se dizer que as definições propostas para a fábula com as quais estabelecemos relações mais polêmicas foram aquelas propostas por Aristóteles, (1973 apud DEZOTTI, 1988, p.8-11); por Teon (DEZOTTI, 1988, p.11-12), retor que possivelmente viveu no século I ou II d.C.; e por Suleiman (DEZOTTI, 1988, p.37-41).

Começaremos apresentando a concepção de Teon sobre a fábula, já que esse conceito foi o que mais nos pareceu problemático. Duas definições foram apresentadas por esse autor. Por meio da primeira, ele caracterizou a fábula como um discurso mentiroso que retrata uma verdade. Por meio da segunda, ele definiu a fábula, considerada naquela época como composta de duas partes, de uma narrativa e de uma moral, como um discurso seguido de outro discurso, o primeiro mentiroso e o segundo verdadeiro, tendo a narrativa, discurso mentiroso, a propriedade de ser a imagem da moralidade, que apresenta os atributos de um discurso verdadeiro.

Nøygaard (1964 apud DEZOTTI, 1988, p.11), tendo apresentado e comentado em sua obra a concepção de Teon a respeito das fábulas que se apresentam apenas na forma de narrativa, chega ao ponto de dizer que elas oferecem a possibilidade de a moralidade ser deduzida do discurso que apresenta as propriedades ligadas à mentira.

Com efeito, o que nos incomodava nessa definição de fábula era o fato de que se atribuía à narrativa e à moralidade propriedades distintas, já que a primeira foi considerada um discurso mentiroso e a segunda um discurso verdadeiro, para, em um segundo momento, anular essa distinção ou porque a moralidade pode ser deduzida da narrativa, no caso de fábulas que apresentam apenas essa instância de discurso, ou porque o discurso mentiroso foi considerado a imagem do discurso verdadeiro.

Com efeito, pareceu-nos necessário, na época em que realizamos a pesquisa já apresentada, identificar as marcas da mentira e da verdade na fábula.

*O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula*

No entanto, se, por um lado, havia Teon que considerou a narrativa da fábula um discurso mentiroso, Lessing, em 1759 (apud DEZOTTI, 1988 p.13), buscando diferenciar **a fábula da parábola**, disse apresentar-se **a fábula** como se fosse real, ao contrário da **parábola**, que se apresenta como simples possibilidade.

Observe-se, então, o modo como as definições são modalizadas. Enquanto Teon diz ser a narrativa um discurso mentiroso e a moralidade um discurso verdadeiro, Lessing se refere à fábula como um todo como se fosse real. Afinal, estamos diante da mentira ou da verdade?

Se for da mentira, é necessário identificar as propriedades que a definem, o mesmo procedimento devendo ser adotado, se se quiser encontrar as marcas da verdade.

Por outro lado, se entre aquilo que **é** e aquilo que **não é** encontra-se aquilo que **parece ser**, julgamos necessário compreender como se constrói esses efeitos de sentido ligados à verdade na fábula.

Tomemos, agora, a definição apresentada por Aristóteles (apud DEZOTTI, 1988). Ele a definiu como se fosse um texto constituído de duas partes: de uma narrativa inventada e de uma parte que permitiria à aplicação da narrativa à situação presente que estava em discussão.

Como Aristóteles a definiu na Retórica (1973 apud DEZOTTI, 1988, p.8), tendo em vista o fato de considerá-la um expediente persuasivo, ele recomendou o uso de fábulas sempre que o orador tivesse dificuldades para encontrar exemplos que se referissem a fatos do passado. Ele disse: “para imaginá-las, assim como as parábolas, basta reparar nas analogias” (ARISTÓTELES, 1973 apud DEZOTTI, 1988, p.11).

Haveria, então, analogia entre o discurso primeiro e o discurso segundo, que corresponderiam, para Teon, ao discurso narrativo e ao discurso moral? Ou haveria analogia entre um tipo de exemplo retórico como a fábula que se refere a fatos inventados pelo narrador e outro que se referiria a fatos efetivamente ocorridos no passado?

Essa pergunta mostrou-se relevante na época em que apresentamos e discutimos com os alunos da “Prática” a fábula *O asno que se julgava leão*. Focalizando o fato de que o ser do qual se fala, “um

asno”, é caracterizado como alguém que tenta ser o que não é por meio da fábula que segue,

O asno que se julgava leão

Um asno coberto com uma pele de leão fazia que todo mundo pensasse que ele era leão, pondo em fuga tanto homens como rebanhos. Mas, assim que soprou uma rajada de vento, a pele se despegou e o asno ficou nu. Aí então todos acorreram e o espancaram com paus e porretes.

A fábula mostra que você, que é pobre e gente comum, não deve imitar as atitudes dos ricos, para não ser alvo de caçadas nem correr riscos, pois o que é alheio, é impróprio. (ESOPO apud DEZOTTI, 1991, p.20).

um dos alunos localizou um *lead* de jornal que mostrava claramente que havia analogia, como dissera Aristóteles (apud DEZOTTI, 1988, p.11), entre as fábulas que considerou um expediente persuasivo e os fatos passados, verdadeiramente ocorridos. Apresentaremos o texto que, constituiu, sem dúvida nenhuma, importante contribuição à pesquisa que realizei.

**IRMÃO DE VEREADOR DE SP
É PRESO EM FLAGRANTE**

Policiais prenderam em flagrante Willians Izar, irmão do vereador José Izar, sob a acusação de exigir que funcionários no gabinete do vereador em São Paulo lhe entregassem parte de seus salários. Com Willians, a polícia achou R\$2.500,00, vales-refeição e uma lista com nome de servidores.

Willians se disse inocente e vítima de armação. Seu irmão afirmou ter ficado surpreso e chocado com a prisão (IRMÃO..., 2000, p.1).²

² Esse texto foi apresentado em plano de aula elaborado pelo aluno Luis Carlos André Mangia Silva, no segundo semestre de 2000, quando cursou a disciplina

*O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula*

Ao mesmo tempo que dialogávamos com os críticos, entramos em contato, por meio do trabalho de pesquisa realizado por Dezotti (1988), com a concepção de Suleiman (1977 apud DEZOTTI, 1988, p.37-41) sobre a fábula.

Grosso modo, o modelo construído pela autora para explicar como se estrutura a fábula mostrava que ela é composta por três tipos de enunciados: enunciados narrativos, enunciados interpretativos e enunciados pragmáticos.

O primeiro foi considerado “uma metáfora da verdade”, uma forma indireta e desviada de demonstrar o valor de verdade de algo; o segundo teria a função de fixar o sentido da fábula, tendo em vista o fato de o enunciado narrativo poder ser lido em seu sentido literal e o terceiro fixaria uma regra de ação.

Observe o leitor que o modelo de Suleiman (apud DEZOTTI, 1988) colocavá-nos em difícil situação. Se, por um lado, havia a posição de Suleiman que considerava a fábula como se fosse um tipo de discurso cujo sentido seria unívoco, uma vez que aquele que fala por meio de fábulas fixaria o seu sentido na segunda parte da qual é composta, por outro lado, havia os enunciados “morais” propostos pelos alunos. A fábula teria ou não teria sentido unívoco?

Todas essas indagações surgiram, no momento em que tivemos acesso a **história da crítica da fábula**.

Verificamos, ainda, que a mesma concepção de Aristóteles e Teon foi retomada por Perry, no século XX, no momento em que conceitua a fábula. Para ele, a fábula seria “a fictitious story picturing a truth”. Em outros termos, “[...] apenas uma metáfora em forma de narrativa no passado, um modo indireto e não-explicito de dizer algo.” (apud DEZOTTI, 1988, p.17-18). Explícito e implícito para Portella (século XX) seriam a moralidade e a narrativa (DEZOTTI, 1988).

Foi por meio do levantamento bibliográfico realizado por Dezotti (1988), textualizado na primeira parte de sua dissertação, que tivemos acesso ao artigo de Lima (1984). Rompendo com uma tradição antiquíssima que fez ver a fábula como se fosse um

texto composto de duas partes - de um discurso narrativo e de um discurso moral - Lima (1984) identificou, no interior do discurso moral, a existência de um outro tipo de discurso que teria a função de remeter à instância da enunciação. Esse discurso, denominado por Lima **discurso metalinguístico**, mostraria ao leitor a presença do enunciador, realizando a atividade de interpretação do discurso narrativo.

Pode-se dizer que a contribuição do trabalho de Lima (1984) para os estudos sobre a fábula está relacionada ao fato de esse autor ter ido além da crítica, no tocante à composição dos textos assim denominados, já que ele foi o primeiro a identificar a presença de um outro discurso. Preocupado em elucidar a presença do **discurso metalinguístico** no corpo da fábula e buscando demonstrar a função que ele desempenha em relação ao discurso narrativo e ao discurso moral, essas duas partes constitutivas da fábula foram consideradas pelo autor instâncias enunciativas que caberia ao discurso metalinguístico articular, fato que denuncia a presença do intérprete no interior dos textos fabulares. Nesse sentido, ele se afasta dos críticos que estiveram preocupados com o valor de verdade da narrativa e da moralidade.

Diz Lima a esse propósito,

Como se vê, qualquer que seja a maneira pela qual se manifeste o discurso representado, neste caso, por moral, ele é sintaxicamente exterior tanto à história em si quanto à moral da fábula. Sem o recurso aos conceitos postos à disposição pela teoria da enunciação, não há nenhuma possibilidade de explicação metodológica desse discurso na economia de uma fábula. A prova é que até hoje os estudos sobre a fábula só viram nela a história e a moral. Esse costume é mais uma confirmação do preconceito conteudista, inicialmente apontado. Não ler o discurso metalinguístico da fábula, seja qual for a maneira pela qual se exprime: seja pela simples palavra moral, seguida de dois pontos e em destaque, encabeçando parágrafo, depois da história, ou com faz o grego com o ho mytos deloi, a fábula mostra, e a sua tradução latina multivariada: testatur haec fabella propositum

*O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula*

meum; paucis ostendamus uersibus ...; testis haec narratio est; id esse uerum parua haec fabella indicat, ou mesmo pela simples mudança de entonação que se dá à prolação do enunciado, não ler esse discurso é, no mínimo, deixar incompleta a tarefa linguística de análise do discurso pela qual o texto da fábula se atualiza [...] (LIMA, 1984, p.63-64, grifo do autor).

A identificação de que na fábula há a construção de tipos e de que há a indefinição de personagem, tempo e espaço nas instâncias que a compõem possibilitou algumas sínteses: a de que a narrativa fala de homens e para homens e a de que a fábula é produzida de forma a indeterminar os seres dos quais se fala, tendo em vista o fato de que o contexto de enunciação em que elas são produzidas são contextos ligados à impossibilidade de dizer o que se diz. Afirmamos, assim, ser a descrição das personagens que a narrativa abriga, tais como, “[...] deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes de um mesmo corpo, entidades abstratas.” (DEZOTTI, 1991, p.15), o primeiro passo para explicar como o leitor reconhece a referência ao humano na narrativa. Ainda que essa instância apresente seres predicados com atributos humanos e não-humanos no fio do discurso, como demonstramos em nossa tese, é por meio da operação de predicação que se reconhece o referente das narrativas fabulares retomado na moralidade, de forma explícita. Os implícitos, todavia, não impedem o reconhecimento de que a narrativa **fala de homens e para homens**.

É preciso ressaltar que, no momento em que tivemos acesso à literatura apresentada por DEZOTTI (1988), deixamos de operar com conceitos que reafirmam dicotomias que distinguem a existência de discursos denotativos e conotativos. Para nós, se há diferença entre um discurso e outro, ela se mostra apenas em função da frequência de ocorrência de certos recursos de expressão.

A título de conclusão

O **interdiscurso**, concepção formulada pela Análise do Discurso de tradição francesa, estabelece relações polêmicas com con-

cepções que sustentam a possibilidade de o sujeito estar na origem de seu dizer. O interdiscurso constitui para AD, dessa perspectiva, o espaço de constituição dos discursos que podem estabelecer entre si relações que vão da **concordância** ao **afrontamento**, responsáveis, por sua vez, pela constituição dos sentidos.

O objetivo do texto que acaba de ser apresentado não foi apresentar e localizar, para colocar em evidência, um discurso primeiro que corresponderia, nesse caso, a dissertação intitulada *A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”*. Ao contrário, quisemos reafirmar o fato de que os discursos estabelecem entre si relações dialógicas. Negá-las contribuiria, em nossa opinião, para apagar o trabalho do sujeito em um dado momento de sua história e em um dado momento histórico.

Com apresentação do texto da Prof^a Dr^a Maria Celeste, convidamos o leitor à leitura do texto original, pois destacamos as contribuições mais evidentes para a pesquisa já realizada. Somente pela leitura do original, o leitor terá consciência de suas qualidades como pesquisadora, tradutora e docente interessada em divulgar os resultados de seu trabalho com seriedade e sem os rebuscamentos dos textos acadêmicos. Que a falta de rebuscamento não seja confundida com ausência de densidade de seu texto.

REFERÊNCIAS

DEZOTTI, M. C. C. **A fábula esópica anônima**: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”. 1988. 225f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1988.

DEZOTTI, M. C. C. (Coord.). **A tradição da fábula**. Araraquara: FCL-Unesp, 1991. (Textos, n.8).

IRMÃO de vereador de SP é preso em flagrante. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 out. 2000. p.1.

LIMA, A. D. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. **Significação**: revista brasileira de semiótica, Araraquara, n.4, p.60-69, 1984.

O interdiscurso do texto intitulado
A recepção do discurso alegórico da fábula

SOSSOLOTE, C. R. C. **A recepção do discurso alegórico da fábula**. 2002. 428f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

PLUTARCO E ESOPPO

Maria Aparecida de Oliveira Silva

À Celeste, com carinho e admiração.

As fábulas de Esopo permeiam o imaginário infantil ocidental desde as adaptações de suas breves histórias por Jean de La Fontaine, no século XVII. As fábulas de La Fontaine se tornaram provérbios morais para as gerações vindouras, pais e professores se apoiavam nos ditos morais de seus pequenos contos para educar e advertir as crianças sobre o certo e o errado. No entanto, essa tônica pedagógica infantil dada às fábulas não correspondem completamente ao universo literário de Esopo. Diferente do nobre e abastado La Fontaine, especula-se que Esopo tenha sido um escravo, do tipo por dívidas, muito comum na Atenas dos sécs. VII e VI a.C. Assim, o conteúdo de suas fábulas era mais voltado para as questões sociais e políticas de sua época, sem perder o seu caráter didático-moral. É interessante ressaltar que Esopo não foi o criador do gênero fabular, que já o encontramos em Hesíodo e Heródoto, por exemplo.

Como Duarte (2013, p.7) aponta:

Hesíodo introduz o relato sobre o encontro entre a águia e o rouxinol [...] trata-se do primeiro registro na Grécia dessa espécie de narrativa, breve, normalmente em prosa, muitas vezes

protagonizadas por animais falantes (embora não exclusivamente) e selada por uma máxima moral.¹

Do mesmo modo, Heródoto registra o seguinte episódio:

Iônios e élios, quando os lídios rapidamente foram conquistados pelos persas, enviaram mensageiros para Sárdis no palácio de Ciro, querendo estar nas mesmas circunstâncias que estavam quando eram súditos de Ciro. Após ouvir as coisas que eles lhe propunham, ele respondeu-lhe com uma fábula: conta-se que um flautista, quando viu peixes no mar, começou a tocar, pensando que eles saltariam na terra. Porque foi enganado por sua esperança, pegou uma rede, jogou-a e puxou um grande número de peixes, quando os viu agitando-se vivamente, ele então disse aos peixes: “Parai de dançar para mim, visto que não quistes saltar, dançantes, para mim quando eu toquei minha flauta.” Ciro contou essa fábula aos iônios e eólios por causa do seguinte, porque os iônios primeiro, quando o próprio Ciro pediu-lhes, por meio de mensageiros, que se revoltassem contra Cresos, eles não se persuadiram, mas, nesse momento, porque os acontecimentos já se encontram concluídos, estavam dispostos a obedecer Ciro. Ele, tomado pela cólera, disse-lhes essas coisas. E os iônios, porque ouviram essas palavras, quando retornaram para sua cidade, cercaram-na com muralhas. (*Histórias*, I. 141)²

¹ Excerto retirado de “Apresentação”, escrita por Adriane Duarte (2013). Sobre essa fábula contida nos versos de Hesíodo, trataremos mais adiante, uma vez que Plutarco também faz referência a ela em sua obra.

² Ἴωνες δὲ καὶ Αἰολεὺς, ὥς οἱ Λυδοὶ τάχιστα κατεστράφατο ὑπὸ Περσέων, ἔπεμπον ἀγγέλους εἰς Σάρδεις παρὰ Κῦρον, ἐθέλοντες ἐπὶ τοῖσι αὐτοῖσι εἶναι τοῖσι καὶ Κροίσῳ ἦσαν κατήκοοι. Ὁ δὲ ἀκούσας αὐτῶν τὰ προῖσχοντο ἔλεξε σφί λόγον, ἄνδρα φὰς αὐλητὴν ἰδόντα ἰχθῦς ἐν τῇ θαλάσῃ αὐλέειν, δοκέοντά σφας ἐξελεύσεσθαι εἰς γῆν. Ὡς δὲ ψευσθῆναι τῆς ἐλπίδος, λαβεῖν ἀμφίβληστρον καὶ περιβαλεῖν τε πλῆθος πολλὸν τῶν ἰχθύων καὶ ἐξειρύσαι, ἰδόντα δὲ παλλομένους εἶπεν ἄρα αὐτὸν πρὸς τοὺς ἰχθῦς· «Παύεσθέ μοι ὀρχεόμενοι, ἐπεὶ οὐδ' ἐμέο αὐλέοντος ἠθέλετε ἐκβαίνειν [ὀρχεόμενοι].» Κῦρος μὲν τοῦτον τὸν λόγον τοῖσι Ἴωσι καὶ τοῖσι Αἰολεῦσι τῶνδε εἵνεκα ἔλεξε, ὅτι δὴ οἱ Ἴωνες πρότερον αὐτοῦ Κύρου δεηθέντος δι' ἀγγέλων ἀπίστασθαι σφας ἀπὸ Κροίσου οὐκ ἐπέιθοντο,

A fábula contada por Ciro nos remete a de Esopo que é intitulada “O Pescador que Tocava Flauta”:

Um pescador, hábil na arte de tocar flauta, pegou suas flautas e redes e foi para o mar. Instalado sobre uma rocha proeminente, começou a tocar, imaginando que os peixes viriam por si mesmos saltando até ele, atraídos pelo som agradável. Mas, embora tivesse insistido bastante, não obteve sucesso. Então se desfez das flautas, pegou a rede, lançou-a na água e pescou muitos peixes. Depois, retirou-os das malhas, sobre a praia, e ao ver que eles estavam pulando disse: “Ô, bichos miseráveis, quando eu tocava flauta vocês não dançavam, e agora que eu parei estão fazendo assim!?” (*Fábula 303*)³

Há registros que nos revelam que as fábulas nem mesmo nasceram no mundo grego, visto que temos fábulas já na Babilônia antiga, escrita em acádio, mas com a finalidade de exercitar o aluno na arte retórica. A mais famosa delas é a da “Águia e a Cobra” que foi incorporado no poema épico sumério que versa sobre o mito de Etana⁴. De qualquer forma, as fábulas utilizam um discurso tradicional popular para expressar ensinamentos que colaboram para a padronização de um comportamento.

O conteúdo moral das fábulas de Esopo despertou o interesse de Plutarco, especialmente em seus tratados morais, os *Moralia*. Há apenas uma citação de Esopo nas biografias plutarquianas, que encontramos na *Vida de Pelópidas*, um general tebano do séc. IV a.C., cuja fama se propagou no mundo antigo por ter sido o primeiro a transpor os limites de Esparta, após derrotá-la na conhecida batalha de Leuctros em 371 a.C. Plutarco cita o fabulista para contradizê-lo, afirmando que:

τότε δὲ κατεργασμένων τῶν πρηγμάτων ἦσαν ἔτοιμοι πείθεσθαι Κύρῳ. Ὁ μὲν δὴ ὀργῇ ἐχόμενος ἔλεγέ σφι τάδε. Ἴωνες δὲ ὡς ἤκουσαν τούτων ἀνενειχθέντων ἐς τὰς πόλεις, τείχεά τε περιεβάλλοντο ἕκαστοι. Tradução da autora.

³ Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti (ESOPO, 2013). Ressaltamos que todas as citações das fábulas esópicas foram retiradas do referido volume.

⁴ Clayton (2008, p.180) nos esclarece que esta é a referência mais conhecida no Oriente Antigo.

Pois não é como Esopo costumava dizer que a morte dos que são felizes é a mais penosa, mas é a mais bem-aventurada, porque coloca em lugar seguro os bons êxitos dos homens bons e não deixa espaço para a mudança da sorte. (*Vida de Pelópidas*, XXXIV, 5-6)⁵

Os tradutores e comentadores da biografia e Pelópidas não tecem análises sobre essa citação, pode ser até que não se trate do mesmo Esopo. Enfim, essa foi a única citação que encontramos na obra biográfica de Plutarco⁶, dado que em muito contrasta com as numerosas referências a Esopo e a suas fábulas encontradas em seu tratados morais (3A-B; 14C; 14E; 16C; 38B; 79B; 86E-F; 112A; 137D; 139D; 144A; 146B-146D; 146F; 149E; 150A; 150E; 152B; 152D-E; 154B; 155A; 155B-C; 155E; 156A; 157A-B; 157F; 158B; 162B; 164B; 174F; 212E; 225F; 229C; 303C; 400F-401A; 490C; 500C; 506C; 511C; 556-557A; 556F-557A; 609F; 614E; 645B; 790C-D; 806E; 825B; 848A; 871D; 947F; 1067E)⁷, e o referido trecho ainda destoa das opiniões expressas por nosso autor a respeito de Esopo e de suas fábulas. Em razão das muitas referências a Esopo e sua obra, selecionamos as mais importantes para as proposições de Plutarco.

A primeira que destacamos aparece no tratado plutarquiano intitulado *Como os Jovens Devem Ouvir Poesia*:

Pois não somente as pequenas narrativas de Esopo e os enredos poéticos, como os de Ábaris, filho de Heraclides, e Lícon, filho de Aríston, mas também os que explicam as doutrinas filosóficas a respeito das almas, misturadas com a mitologia para que se

⁵ οὐ γάρ, ὡς Αἰσωπος ἔφρασκε, χαλεπώτατός ἐστιν ὁ τῶν εὐτυχούντων θάνατος, ἀλλὰ μακαριώτατος, εἰς ἀσφαλῆ χώραν τὰς εὐπραξίας ἀσφαλῆ χώραν τὰς εὐπραξίας κατατιθέμενος τῶν ἀγαθῶν, καὶ <τῇ> τύχῃ μεταβάλλεσθαι <μὴ> ἀπολιπών. As traduções de todas as citações de Plutarco neste texto foram realizadas pela autora.

⁶ A autora realizou o levantamento das citações de Esopo nas biografias plutarquianas, visto que não há um trabalho de arrolamento das citações nas *Vidas Paralelas*, como há em *Moralia*.

⁷ Dados coletados por Edward N. O'Neil (PLUTARCH, 2004).

entusiasmem com o seu prazer. (*Como os Jovens Devem Ouvir Poesia*, 14E)⁸

Notamos em Plutarco o uso da poesia e das fábulas como elementos propedêuticos que devem ser utilizados na educação dos jovens, visto que eles ainda não estão amadurecidos o suficiente para receberem lições mais aplicadas à filosofia. Daí o ensino dela vir acompanhado de outras narrativas mais aprazíveis e que não causarão estranhamento nem a vontade de abandonar as lições, para que não sejam muito sérias, portanto cansativas. É interessante perceber que Plutarco faz uma adaptação de uma fábula de Esopo justamente em seu tratado *Da Educação das Crianças* para exemplificar a importância da educação e dos hábitos na sua formação, vejamos:

Licurgo, o legislador dos lacedemônios, após pegar dois cãesinhos dos mesmos pais, educou um diferente do outro; assim, tornou um glutão e bruto e o outro, capaz de farejar e de caçar. Depois, quando os lacedemônios estavam reunidos em um mesmo lugar, ele disse: “grande influência para a florescência da virtude, lacedemônios, são os costumes, a educação, os ensinamentos e o modo de vida, eu próprio logo tornarei isso mais claro para vós”. Em seguida, conduziu seus cãesinhos, colocando no meio deles em linha reta um prato e uma lebre, e se despediu dos cãesinhos. E um lançou-se na lebre e o outro se precipitou no prato. Porque nenhum dos lacedemônios pôde compreender o que isso significava e o que ele quis demonstrar com os cãesinhos, disse: “Ambos são dos mesmos pais e tiveram educação diferente, um se tornou glutão e o outro caçador”. Isso é o suficiente sobre os hábitos e o modo de vida. (*Da Educação das Crianças*, 3A-B)⁹

⁸ οὐ γὰρ μόνον τὰ Αἰσώπεια μυθάρια καὶ τὰ ποιητικὰς ὑποθέσεις ἀλλὰ καὶ τὸν Ἄβαριν τὸν Ἡρακλείδου καὶ τὸν Λύκωνα τὸν Ἀρίστωνος διερχόμενοι καὶ τὰ περὶ τῶν ψυχῶν δόγματα μεμιγμένα μυθολογία μεθ' ἡδονῆς ἐνθουσιῶσι.

⁹ Λυκοῦργος γὰρ ὁ τῶν Λακεδαιμονίων νομοθέτης δύο σκύλακας τῶν αὐτῶν γονέων λαβὼν οὐδὲν ὁμοίως ἀλλήλοις ἡγαγεν, ἀλλὰ τὸν μὲν λίχρον ἀπέφηνε καὶ σινάμωρον, τὸν δ' ἐξηγεῖν καὶ θηρᾶν δυνατὸν. εἰτά ποτε τῶν Λακεδαιμονίων

O episódio relatado por Plutarco mostra-se uma acomodação da fábula “Os Cães” de Esopo, como podemos ver a seguir:

Um homem que era dono de dois cães ensinou um a caçar e fez do outro o seu cão de guarda. E, então, cada vez que o cão de caça saía a caçar e trazia alguma presa, o dono atirava um pedaço dela também para o outro. Indignado, o cão caçador passou a censurar o cão de guarda, pois, enquanto ele próprio vivia saindo e se estafando, o outro nada fazia e se deliciava com os frutos do esforço alheio. Então o cão de guarda lhe retrucou: “Mas não faça críticas a mim, e sim ao meu dono! Foi ele que me ensinou não a trabalhar, mas a desfrutar do trabalho alheio.”

Moral: Assim, também, as crianças preguiçosas não merecem censura, quando os pais as educam dessa maneira (*Fábula 65*)

Apesar de algumas diferenças nos detalhes dos relatos de Plutarco e o de Esopo, percebemos que a finalidade é a mesma, ambos criticam a criação de um indivíduo que não aprende a se esforçar para obter o necessário para viver, o que resulta em um indivíduo preguiçoso e sem ânimo para lutar pelo que lhe é imprescindível, tal o alimento.

Esopo também é uma das personagens presentes em *O Banquete dos Setes Sábios*, e ele é quem está sentado justamente ao lado de Sólon – considerado um sábio pelos antigos gregos – e conta a seguinte fábula:

εἰς ταὐτὸ συνειλεγμένων, ‘μεγάλῃ τοι ῥοπή πρὸς ἀρετῆς κῆσιν ἐστίν, ἄνδρες,’ ἔφησε, ‘Λακεδαιμόνιοι, καὶ ἔθῃ καὶ παιδεῖαι καὶ διδασκαλίαι καὶ βίων ἀγωγαί, καὶ ἐγὼ ταῦτα ὑμῖν αὐτίκα δὴ μάλα ποιήσω φανερὰ’. εἴτα προσαγαγὼν τοὺς σκύλακας διαφῆκε, καταθεὶς εἰς μέσον λοπάδα καὶ λαγῶν κατευθὺ τῶν σκυλάκων. καὶ ὁ μὲν ἐπὶ τὸν λαγῶν ἦξεν, ὁ δ’ ἐπὶ τὴν λοπάδα ὥρμησε. τῶν δὲ Λακεδαιμονίων οὐδέπω συμβαλεῖν ἐχόντων τί ποτ’ αὐτῷ τοῦτο δύναιται καὶ τί βουλόμενος τοὺς σκύλακας ἐπεδείκνυεν, ‘οὔτοι γονέων’ ἔφη ‘τῶν αὐτῶν ἀμφοτέρω, διαφόρου δὲ τυχόντες ἀγωγῆς ὁ μὲν λίχνος ὁ δὲ θηρευτῆς ἀποβέβηκε’. καὶ περὶ μὲν ἐθῶν καὶ βίων ἀρκεῖτω ταῦτα. Plutarco repete essa história em *Ditos dos Lacônios*, 225F.

Ele disse: “Um mulo lídio, após ter visto sua imagem no rio e ter ficado admirado com sua beleza e a pujança do seu corpo, precipitou-se a correr, como se fosse um cavalo, sacudindo a crina. Mas depois que se apercebeu que era filho de um burro, interrompeu rapidamente a sua corrida e abandonou seu orgulho e seu ânimo” (*O Banquete dos Setes Sábios*, 150A-B)¹⁰

A fábula registrada por Plutarco é uma adaptação de “A Mula”:

Uma mula se empanturrou de cevada e, em seguida, se pôs a saltar, enquanto dizia para si bem alto: “Meu pai é um cavalo, rápido na corrida, e eu sou parecida com ele em tudo”. Veio, porém, o dia em que a necessidade obrigou a mula a correr. E quando a corrida chegou ao fim, ela, com cara de tacho, lembrou-se imediatamente de seu pai, o burro.

Moral: A fábula mostra que a pessoa não deve esquecer sua própria origem, ainda que as circunstâncias lhe confirmem prestígio, pois a vida é instável. (*Fábula* 267)

A presença de Esopo no banquete oferecido aos sábios demonstra que Plutarco considera o gênero fabular algo digno de ser aprendido e reproduzido¹¹. Não sem razão, nosso autor afirma: “Mas parece-me que é mais justo que Esopo se declare um discípulo de Hesíodo que Epimênides; pois o seguiu para a fábula sobre o rouxinol e o gavião que foi a origem para essa bela sabedoria, variada e de muitas vozes”¹² (*O Banquete dos Setes Sábios*, 158B). Plutarco se refere aos seguintes versos hesiódicos:

¹⁰ “ἡμίονος δ’,” ἔφη, “Λυδὸς ἐν ποταμῷ τῆς ὄψεως ἑαυτοῦ κατιδὼν εἰκόνα καὶ θαυμάσας τὸ κάλλος καὶ τὸ μέγεθος τοῦ σώματος ὥρμησε θεῖν ὥσπερ ἵππος ἀναχαιτίσας. εἴτα μέντοι συμφρονήσας ὡς ὄνου υἱὸς εἶη, κατέπαυσε ταχὺ τὸν δρόμον καὶ ἀφῆκε τὸ φρύαγμα καὶ τὸν θυμόν.”

¹¹ Kurke (2006, p.7) afirma que Esopo pertence a uma tradição popular que o associa à sabedoria e o inclui na lista dos Sete Sábios da Grécia antiga.

¹² ἄλλ’ Ἡσιόδου μὲν ἐμοὶ δοκεῖ δικαιότερον Αἰσώπος αὐτὸν ἀποφαίνειν μαθητὴν ἢ Ἐπιμενίδης· τοῦτ’ ἄρ’ ἀρχὴν τῆς καλῆς ταύτης καὶ ποικίλης καὶ

Agora uma fábula falo aos reis mesmo que isso saibam.
Assim disse o gavião ao rouxinol de colorido colo
no muito alto das nuvens levando-o cravado nas garras;
ele miserável varado todo por recurvadas garras
gemia enquanto o outro prepotente ia lhe dizendo:
“Desafortunado, o que gritas? Tem a ti um bem mais forte;
tu irás por onde eu te levar, mesmo sendo bom cantor;
alimento, se quiser, de ti farei ou até te soltarei.
Insensato quem com mais fortes queira medir-se,
de vitória é privado e sofre, além de penas, vexame”.
Assim falou o gavião de voo veloz, ave de longas asas.
(*Os Trabalhos e os Dias*, vv. 203-212)¹³

Eis a fábula “O Rouxinol e o Gavião” de Esopo:

Um rouxinol estava cantando, como de costume, pousado no alto de um carvalho. Nisso, um gavião o avistou e, precisando de alimento, voou sobre ele e o agarrou. E o rouxinol, prestes a morrer, pediu que o saltasse, dizendo que não era suficiente para encher o estômago de um gavião; já que precisava de alimento, ele devia atacar pássaros maiores. O gavião retrucou: “Mas eu seria um doido se largasse o pasto garantido que tenho nas mãos para ir atrás dos que ainda não apareceram”.

Moral: Assim, também, dentre os homens, são irracionais aqueles que, na expectativa de bens maiores, deixam escapar os que estão em suas mãos. (*Fábula 344*)

A variação nos relatos dos autores pode ser explicada pelo caráter popular das fábulas e ainda por sua oralidade. Por conta da transmissão oral, encontramos interpretações distintas para uma fábula¹⁴, basta lembrarmos os mitos gregos, nos quais encontramos

πολυγλώσσου σοφίας ὁ πρὸς τὴν ἀηδὸνα λόγος τοῦ ἱέρακος παρέσχηκεν.

¹³ Tradução de Mary Macedo de Camargo Neves Lafer de Hesíodo (1991).

¹⁴ Biscéré (2009, p.10-12) aponta que as variações nos relatos são antigas, por conta dessa oralidade, que dificulta a identificação de seu autor, por isso questiona se essas

distintas versões sobre uma determinada personagem. No entanto, como nos mitos, alguns aspectos são preservados como um gavião que captura um rouxinol, o destaque da força física do gavião ser superior a do rouxinol, também deste ser o alimento do primeiro. O caráter popular das fábulas se justifica ainda pela hipótese de que Esopo teria sido um escravo em Atenas, dado que Plutarco registra no diálogo *O Banquete dos Sete Sábios*, 152D.

Em seu tratado *Do Amor aos Irmãos*, Plutarco menciona uma fábula de Esopo para ilustrar como se comportam dois irmãos, quando são inimigos um do outro, então afirma: “Então é como a galinha de Esopo em relação ao gato, que, por indulgência, busca se informar sobre essa que está adoecida, e ela respondeu: ‘Bem, se tu te mantiveres afastado.’” (479C)¹⁵. Nosso autor se refere a fábula “O Gato Médico e as Galinhas”:

Um gato ouviu dizer que, num galinheiro, havia galinhas doentes. Então ele se vestiu de médico, pegou os instrumentos da profissão e foi para lá. Diante do galinheiro, ele se deteve e perguntou como as galinhas estavam passando. E elas responderam: “Estamos passando muito bem, contanto que você se afaste daqui!”.

Moral: Assim, também, homens perversos não deixam de ser notados pelos prudentes, ainda que representem papel de personagens muito generosas. (*Fábula 146*)

Diferente das referências anteriores, Plutarco não utiliza a fábula esópica como argumento principal para reforçar algum aspecto moral importante ao seu discurso, ele a usa para traçar um paralelo, mas que não deixa de contribuir para o seu raciocínio moralizante.

Outra fábula de Esopo é lembrada por Plutarco logo no início de seu tratado *Sobre se as Doenças da Alma ou as do Corpo são*

fábulas foram compostas por Esopo, sugerindo que se trata de um autor fictício.

¹⁵ καθάπερ οὖν ἡ Αἰσώπειος ἀλεκτορίς πρὸς τὴν αἴλουρον, ὡς δὴ κατ’ εὐνοίαν αὐτῆς νοσοῦσης ὅπως ἔχει πυνθανομένην, ’καλῶς’ εἶπεν ’ἂν σὺ ἀποστῇς’.

as *Piores*, onde afirma que as doenças do corpo são determinadas pelo acaso, ao passo que as da alma são decorrentes do vício, da recusa a uma vida virtuosa. No entanto, paradoxalmente as doenças da alma atingem o corpo, resta então ao doente identificar qual a natureza de sua doença para que inicie a sua cura, visto que a cura está no próprio homem, na mudança de seus hábitos. Para ilustrar tal pensamento, nosso autor argumenta:

A raposa de Esopo estava em disputa com uma pantera a respeito de seu multicolorido, como essa havia mostrado o seu corpo, seu pelo exuberante e malhado, enquanto o dela era amarelo pardo e não era agradável de ver, e ela disse: “Mas se olhares dentro de mim, juiz, verás que tenho mais cores que ela”, mostrando o seu caráter versátil que ela muitas vezes mudava nos momentos necessários. (*Sobre se as Doenças da Alma ou as do Corpo são as piores*, 500C-D)¹⁶.

Já Esopo nos conta em “A Raposa e a Pantera”:

Raposa e pantera discutiam para ver qual das duas era a mais bela. E, como a pantera mencionava a todo instante o colorido mosqueado de seu corpo, a raposa retrucou: “E eu, então! Quanto não sou mais bela que você, eu, que tenho esse colorido não no corpo, mas na alma!”.

Moral: A fábula mostra que superior à beleza do corpo é o adorno da inteligência. (*Fábula* 325)

Ainda que os registros apresentem diferenças em seu conteúdo, notamos que o exemplo moral é o mesmo, até mesmo a preocupação dos autores com a integridade da alma, ou seja, com

¹⁶ Ἡ μὲν οὖν Αἰσώπειος ἀλώπηξ (fab. 42) περὶ ποικιλίας δικαζομένη πρὸς τὴν ἀρδαλιν, ὡς ἐκείνη τὸ σῶμα καὶ τὴν ἐπιφάνειαν εὐανθῇ καὶ κατὰστικτον ἐπεδείξατο, τῆς δ' ἦν τὸ ξανθὸν αὐχμηρὸν καὶ οὐχ ἡδὺ προσιδεῖν, 'ἀλλ' ἐμοῦ τοι τὸ ἐντός' ἔφη 'σκοπῶν, ὃ δικάστα, ποικιλωτέραν με τῆσδ' ὄψει', δηλοῦσα τὴν περὶ τὸ ἥθος εὐτροπίαν ἐπὶ πολλὰ ταῖς χρδαίαις ἀμειβομένην·

a virtude em detrimento da aparência física, pressuposto evidente em ambos.

Pelo exposto ao longo deste texto, compreendemos que Plutarco cita as fábulas de Esopo em seus tratados, pois a finalidade de seus tratados é refletir sobre a conduta de um indivíduo, de pensar questões relacionadas à virtude e ao vício. Em razão disso, encontramos referências a Esopo e sua obra em *Moralia*, e não nas biografias, com exceção da biografia de Pelópidas, como vimos¹⁷. Portanto, as fábulas de Esopo servem ao intento principal de Plutarco que é o de formar indivíduos virtuosos por meio do ensino das doutrinas filosóficas. Tal formação deve ser iniciada desde a infância e de forma continuada. Como vimos, as fábulas devem ser ensinadas junto com a filosofia aos adolescentes para que eles encontrem prazer no aprendizado, assim absorvam esses conhecimentos que os acompanharão até o fim de suas vidas.

REFERENCIAS

BISCÉRÉ, A. Les fables d'Ésope : une œuvre sans auteur? **Le Fablier**: Revue des Amis de Jean de La Fontaine, Chateau-Thierry, n.20, 2009, p.9-35.

CLAYTON, E. Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Fables in Human Life. **Humanitas**, Maryland, v.21, n.1/2, p.179-200, 2008.

DUARTE. A. Apresentação. In: ESOP. **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. Ilustrações de Eduardo Berliner. Apresentação de Adriane Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KURKE, L. Plato, Aesop, and the Beginnings of Mimetic Prose. **Representatnions**, California, v.94, n.1, p.6-52, 2006.

SILVA, M. A. O. **Plutarco historiador**: análise das biografias espartanas. São Paulo: EDUSP, 2006.

¹⁷ Para mais detalhes sobre a finalidade das biografias plutarquianas, consultar Silva (2006).

BIBLIOGRAFIA

Edições e Traduções

ESOPHO. **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. Ilustrações de Eduardo Berliner. Apresentação de Adriane Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HERODOTUS. **The Persian Wars. Books I-II**. Translated by Anthony D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários de Mary Macedo de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PLUTARCH. **How the young man should study poetry. Moralia**. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 2005. v.1.

_____. **Life of Pelopidas. Lives**. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 2004. v.5.

_____. **Moralia. Index**. Compiled by Edward N. O'Neil. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

_____. **On Brotherly Love. Moralia**. Translated by W. C. Helmbold. Cambridge: Harvard University Press, 2000. v.6.

_____. **The Education of Children. Moralia**. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 2005. v.1.

_____. **Whether the Affections of the Soul are Worse Than Those of the Body. Moralia**. Translated by W. C. Helmbold. Cambridge: Harvard University Press, 2000.v.6

_____. **The Dinner of the Seven Wise Men. Moralia**. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press, 1978. v.2.

A FÁBULA ESÓPICA EM MONTEIRO LOBATO – UM ATO DE FALA DE DONA BENTA

Loide Nascimento de SOUZA

A professora Maria Celeste Consolin Dezotti é uma das pioneiras dos estudos da fábula no Brasil. A escolha do tema expresso no título deste artigo traz implícita esta intenção: destacar o seu trabalho de pesquisa, tradução e investigação sobre o gênero. Foram, justamente, as suas obras e publicações que me propiciaram as fontes e ideias mais profícuas no desenvolvimento dos meus estudos sobre a presença singular da fábula na obra de Monteiro Lobato.

Na crítica literária brasileira, três ou quatro décadas atrás, eram raros os estudos sobre o gênero fábula. No entanto, já desde os anos 80, a professora Maria Celeste vem se dedicando ao trabalho de análise e tradução das fábulas gregas e, conjuntamente, trazendo a lume importantes estudos teóricos da crítica internacional sobre o gênero. Entre seus trabalhos de maior abrangência, está, por exemplo, a dissertação de 1988: *A fábula esópica anônima*: uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”, apresentada como trabalho de conclusão do curso de mestrado. Tendo como foco o caráter discursivo da fábula e seguindo o modelo proposto por Alceu Dias Lima (1984)¹, na dissertação a autora analisa a porção

¹ Conforme os estudos de Alceu Dias Lima, a fábula é composta por três discursos mínimos: o figurativo (a história), o temático (a moral) e o metalinguístico. Este último só pode ser reconhecido quando se compreende o caráter discursivo da fábula

metalinguística da fábula, o que, por si só, revela o caráter de enunciação do gênero. Esse enunciado metalinguístico está presente em expressões, como: “A fábula mostra...”, “A fábula se aplica...”, “Moral’, entre outras, as quais estabelecem a conexão entre o texto narrativo e o texto moral. Além de determinar a unidade, o discurso metalinguístico “[...] mostra que a fábula é um texto organizado sob o domínio interpessoal da linguagem.” (DEZOTTI, 1988, p.95). Ainda que ofuscados pela tessitura textual, há, portanto, um locutor responsável pela enunciação e um alocutário que recebe o discurso e processa o efeito da recepção. Por isso, a fábula é, então, segundo Dezotti, um ato de fala. Por sua especialidade, esse mesmo ato acaba por constituir-se em um “ato de fábula”, uma vez que se materializa por meio de uma narrativa ficcional. Configura-se, desse modo, “[...] a institucionalização de uma prática discursiva fundada no que o homem tem de essencial: a dimensão poética do discurso.” (DEZOTTI, 1988, p.7).

Paralela ao objetivo principal de análise do discurso metalinguístico que se explicita nos promítios (moralidade antes da fábula) ou epimítios (moralidade depois da fábula), a dissertação de Dezotti traz, ainda, uma abordagem que aponta estudos teóricos de grande relevância sobre a fábula. Por fim, apresenta um apêndice com setenta fábulas extraídas da coleção do helenista Émile Chambry, o qual comporta todos os textos examinados na pesquisa. De cada fábula, são apresentados o texto grego original e sua tradução para a língua portuguesa.

Outro importante estudo organizado por Dezotti (2003) foi *A tradição da fábula*: de Esopo a La Fontaine. A obra traz uma seleção de textos dos mais influentes fabulistas da trajetória ocidental. Há, portanto, textos de Esopo, Fedro, Bábrio, La Fontaine e alguns textos da tradição indiana. O ponto de partida e o critério para a escolha e tradução dos textos foram as fábulas de Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Considerando que a fábula passou, ao longo dos séculos, por diversos processos de reescritura, o objetivo era verificar com

e se revela, por exemplo, nas expressões: “A fábula mostra...”, “Moral da história”, também na utilização de um tipo gráfico diferente para a moral etc.

quais textos da tradição as fábulas dos escritores brasileiros dialogavam. O resultado é um quadro completo que permite o rastreamento do texto, observando-se a sequência das sucessivas atualizações. Além de facilitar os mais diversos exercícios de comparação, a obra oferece traduções adequadas ao trabalho de investigação, já que boa parte das fábulas reescritas em língua portuguesa são adaptações livres e frequentemente dirigidas ao público infantil.

A coletânea de fábulas organizadas por Dezotti vem, ainda, precedida por um Prefácio de Alceu Dias Lima e um capítulo escrito pela organizadora e intitulado “A fábula”. Também apresenta “Notas explicativas”, o “Índice das fábulas” e uma “Bibliografia comentada”. O trabalho é fruto de mais de uma década de pesquisa e começou a ser gestado em 1987, quando a autora ministrou uma disciplina de graduação sobre o tema. Em 1991, é publicada uma primeira versão do estudo, que depois é ampliado e novamente publicado em 2003.

Em suas discussões teóricas sobre a fábula presentes em um dos capítulos iniciais da obra apresentada nos dois parágrafos anteriores, Dezotti reafirma o caráter discursivo do gênero, como já o fizera em 1988. Embora haja a forte referência das tradições greco-romana e indiana, para a autora a fábula é um ato de fala muito presente nas situações cotidianas de diversos povos. Sua presença pode ser verificada em várias civilizações primitivas, pois se constitui em “um modo universal de construção discursiva” (DEZOTTI, 2003, p.21), cuja prática é da competência de todo e qualquer falante. Portanto, são muitas as variantes da fábula, mas há uma essência que garante a sua identidade em qualquer época ou situação, conforme é possível conferir na definição que a autora propõe para o gênero:

[A] *fábula é um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa*. Logo, ela constitui um modo poético de construção discursiva, em que o narrar passa a ser o meio de expressão do dizer. Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. (DEZOTTI, 2003, p.22, grifo do autor).

Ao utilizar uma narrativa como fábula, no entanto, o locutor deve considerar o sentido alegórico, vinculando-o ao seu contexto de enunciação. O ouvinte, por sua vez, deve ser capaz de interpretar esse sentido, relacionando a narrativa ao contexto discursivo que a motivou. Justamente por ser um ato de fala de uso frequente, a fábula tem maior intimidade com a prosa. Se, em alguns textos antigos, ela se apresenta em versos, o fenômeno se explica pelo fato de haver uma acomodação às regras formais de outros gêneros. Quanto a isso, torna-se relevante constatar que a constituição da fábula como gênero na Grécia antiga coincide com a descoberta da prosa como recurso de expressão literária. Nas palavras de Dezotti (2003, p.26),

[...] é interessante notar que a constituição da fábula em gênero autônomo começa a ocorrer exatamente com o advento, entre os gregos, da prosa como expressão literária, durante o século VI a.C. Esse processo de fixação da fábula como gênero literário tem sido associado à chegada de Esopo na Grécia e ajuda a explicar a fama desse estrangeiro como o *heuretês*, o inventor, da fábula.

Tratando-se do legendário fabulista grego, cabe ensejar alusão ao mais recente trabalho de Dezotti sobre a fábula e que põe em destaque o seu mais antigo ancestral. Faço referência a Esopo (2013) *Fábulas completas*. Cotejando os textos presentes nas coletâneas de Émile Chambry e Ben Perry, dois grandes expoentes dos estudos da fábula, Dezotti seleciona 383 fábulas, traduzindo-as diretamente do grego.

No quadro das publicações fabulares que circulam no Brasil, são abundantes as obras adaptadas e endereçadas ao público infantil. Conforme salienta Adriane Duarte (2013, p.19) no texto de Apresentação da obra supramencionada,

[...] essas antologias costumam trazer textos adaptados e fazer uma seleção que exclui as histórias que tratam de temas polêmicos, como morte e sensualidade, ou considerados politicamente

incorretos. Quase todas têm tradução indireta, limitando-se apenas a reproduzir texto e ilustrações de obras editadas em outros países.

A edição traduzida e organizada por Dezotti diferencia-se da maioria das traduções nacionais existentes por procurar manter a maior fidelidade possível ao texto fabular original e, ainda, por agregar um maior número de fábulas. Trata-se, portanto, de uma obra de referência nos estudos das fábulas de Esopo, pois traz um total de 26 fábulas inéditas em português. Todas as fábulas são organizadas em ordem alfabética e estão listadas em um índice final que permite a sua rápida localização, tanto nessa coletânea, como nas edições de origem, as de Chambry e Perry. Mesmo não estando destinada especificamente ao público infantil ou juvenil, a obra possui um projeto gráfico arrojado com fartas ilustrações de Eduardo Berliner. Em função disso e, ainda, por outras razões, como a popularidade do gênero e a aproximação histórica entre fábula e criança, a obra de Dezotti certamente pode agradar a todos indistintamente: o adulto e a criança, o velho e o novo.

Apontados os principais trabalhos de Dezotti a respeito do gênero fábula, convém, agora, iniciar a abordagem proposta sobre as fábulas de Monteiro Lobato. E, para tanto, as contribuições da autora serão de primordial importância. Utilizo, para esta análise, a 4ª edição das Obras Completas de Monteiro Lobato, lançada em 1973, pela Editora Brasiliense.

Publicado primeiramente em 1921, sob o título de *Fábulas de Narizinho*, o volume das fábulas de Monteiro Lobato passou por diversas transformações realizadas pelo próprio autor ao longo dos anos. Pelas evidências percebidas já a partir do título, os leitores da primeira edição souberam que o livro fora produzido para as crianças. Definido o público, as demais edições passaram a ter o título de *Fábulas* (LOBATO, 1973b), mas houve grande variação na quantidade e na organização dos textos a cada vez que a obra era editada. Na 8ª edição, em 1943, o autor realiza uma mudança estrutural em suas fábulas e imprime-lhes uma marca distintiva: a inclusão de comentários das personagens do Sítio do Picapau

Amarelo que sucedem a narração da fábula. A partir de então, as fábulas lobatianas passam gradativamente a ser reconhecidas por possuir um duplo espaço narrativo e é, exatamente, nesse segundo espaço que Dona Benta é revelada como a locutora. Aquela que, respaldada por sua autoridade e conhecimento, é a condutora da sessão de fábulas no Sítio do Picapau Amarelo. É preciso ressaltar, entretanto, que embora a fábula possa marcar presença em outras obras infantis de Monteiro Lobato, esta análise contemplará apenas a sua obra específica sobre o gênero.

No conjunto das histórias de Lobato situadas no Sítio ou que o têm como ponto de partida, é comum que se reconheça a liderança de Dona Benta e o seu papel de narradora. Há, inclusive, obras em que seu nome é mencionado já no título, como é o caso de *Serões de Dona Benta* e *Geografia de Dona Benta*. Portanto, levando-se em conta os indícios encontrados nas demais histórias, já seria possível deduzir que seria ela mesma a narradora das fábulas. No entanto, a ausência dos comentários teria implicações na qualidade e na recepção dos textos e, ainda, tendo em vista os estudos de Dezotti, poderia contribuir para o “mascaramento” do narrador.

Em sua dissertação de 1988, Dezotti analisa que, nas fábulas esópicas, é comum a presença de artifícios que conduzem ao escamoteamento do narrador. Entre as diferentes estratégias de manipulação discursiva, está aquela em que é possível vislumbrar a presença do locutor escondido atrás do próprio enunciado. No entanto, sabendo-se que a fábula tem sua origem na tradição oral, entende-se também que esse ocultamento do enunciador é apenas um jogo de efeito verbal. Na leitura do enunciado “A fábula mostra”, subentende-se que quem, de fato, “mostra” é o narrador, uma vez que, na cena real das narrações primitivas, não haveria interposição alguma entre o locutor e os ouvintes, a não ser a dos próprios fatos narrados.

Se nas fábulas esópicas, como constata Dezotti, já era possível verificar o “mascaramento” do narrador, ao longo dos anos esse processo tornou-se mais severo. Segundo Walter Benjamin (1983), desde o advento do romance e da invenção da imprensa, a

literatura e a narração de histórias passaram a depender progressivamente do livro. Simultaneamente, a experiência de interação entre locutor e ouvintes foi sendo esquecida e o narrador segregou-se. Ligia Chiappini Moraes Leite (1987, p.5) analisa o fenômeno da seguinte maneira:

No decorrer da HISTÓRIA, porém, as HISTÓRIAS narradas pelos homens foram se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios [...].

Em Lobato, no entanto, verifica-se a tentativa de recuperação do estatuto oral da fábula, verificado também na situação primitiva de outros tipos de histórias. Por essa razão, a narradora de suas fábulas não se camufla por trás do discurso, mas tem a sua identidade revelada já no primeiro texto, quando a turma do Sítio passa a se manifestar por meio dos comentários. O cenário ficcional de Lobato, portanto, simula o cenário original de narração das histórias, quando havia uma interação direta entre narrador e ouvintes. Conforme explicam Lajolo e Zilberman (1991, p.70),

[Ele mimetiza] a situação de transmissão de histórias, levando Dona Benta a contar em voz alta as aventuras que os meninos apreciam. Raramente [no caso da fábula, nunca] a leitura silenciosa é estimulada, uma vez que a narradora prefere que esteja presente todo o grupo de ouvintes.

Quando Lobato escolhe Dona Benta como a narradora oficial das fábulas, está coerente com o reconhecimento da autoridade de que o narrador se reveste ao assumir esta posição. Somente alguém com ampla vivência, capaz de transitar entre a cultura letrada e a cultura oral, seria capaz de aproximar a fábula esópica e adaptá-la ao gosto e sensibilidade de seus ouvintes picapauenses. Além de conhecimento e autoridade, Dona Benta

deveria demonstrar certa inclinação prática e didática, dispondo-se a comunicar experiências e dar explicações e conselhos. Segundo Walter Benjamin (1983, p.59), essa é a vocação do verdadeiro narrador:

A orientação para o interesse prático é um traço característico de muitos narradores natos. [...] Tudo aponta para a relação que isso mantém com qualquer narrativa verdadeira. Clara ou oculta, ela carrega consigo sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida — em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte.

As fábulas de Lobato são, portanto, um ato de fala de Dona Benta, uma figura dotada de todos os predicados que o papel lhe exige: é sábia, culta e experiente. Em face disso, também é oportuno observar que a situação discursiva mimetizada pelo autor está em perfeita consonância com a própria origem da palavra “fábula”, cujo radical indo-europeu, conforme destaca Dezotti (2003, p.24, grifo do autor), traz embutido o sentido de “fala”:

Ora, Émile Benveniste, no segundo volume do *Vocabulário das instituições indo-européias* (Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 139), chama a atenção para o fato de que a *fábula* deriva do radical indo-europeu *fas*, que significa “fala”. Portanto, a palavra *fábula* contém em seu étimo a sua condição de enunciado, e, conseqüentemente traz pressuposta a existência de um locutor que o enuncia.

Como fora mencionado há alguns parágrafos, em Lobato a identidade da narradora só é revelada após a narração da primeira fábula “A cigarra e as formigas”. Ante a objeção de Narizinho, Dona Benta intervém e passa a interagir com os ouvintes:

Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral.

— E tanto é assim — disse ela — que nas fábulas os animais falam e na realidade eles não falam.

— Isso não! — protestou Emília. Não há animalzinho, bicho, formiga ou pulga, que não fale. Nós é que não entendemos as lingüinhas dêles.

Dona Benta aceitou a objeção e disse:

— Sim, mas nas fábulas os animais falam a nossa língua e na realidade só falam as lingüinhas dêles. Está satisfeita?

— Agora, sim! — disse Emília muito ganjenta com o triunfo. Conte outra. (LOBATO, 1973b, p.12).

Os comentários desta primeira fábula revelam não só a identidade de quem a narrou, mas também a sua dupla função: Dona Benta é narradora e comentarista das fábulas. No pedido de Emília “Conte outra” está implícita a primeira informação. Já o segundo papel, o de comentarista, é perceptível quando se verifica que ela é acionada para responder perguntas e questionamentos.

Se, na primeira fábula, a identificação da narradora é relativamente sutil, em outras, surgirão referências de maior evidência e objetividade. Na fábula “Assembleia dos ratos”, Narizinho estranha a linguagem figurada e poética usada por Dona Benta e questiona: “— Que história é essa de gato ‘fazendo sonetos à Lua?’ — interpelou a menina. A senhora está ficando muito ‘literária’ vovó...” (LOBATO, 1973b, p.20). Em “O veado e a moita”, a mesma Narizinho, que antes estranhara a linguagem “literária” de Dona Benta, agora elogia: “— Bravos, vovó! — aplaudiu Narizinho. A senhora colocou nesta fábula duas belezas bem lindinhas” (LOBATO, 1973b, p.24). No final de “O rato e a rã”, o narrador dos comentários registra: “E Dona Benta teve de contar a seguinte, que era a do Lobo e o Cordeiro — um suco” (LOBATO, 1973b, p.41). E para concluir a reflexão a respeito de todas as fábulas que havia contado, em “Liga das Nações”, a última fábula, Dona Benta pede que cada “ouvinte” faça sua conclusão: “— Muito bem. Vamos agora ver se não perdi meu tempo. Que é que você conclui de tudo isto Pedrinho?” (LOBATO, 1973b, p.54).

Em Monteiro Lobato, portanto, como foi possível conferir, o enunciador das fábulas não se esconde atrás do enunciado, como observou Dezotti em relação ao narrador das fábulas de Esopo. Tanto num caso como no outro, as fábulas são narradas em prosa, com expressões usadas no cotidiano. Vale frisar, inclusive, o fato de Lobato recuperar o mesmo título de Esopo em sua primeira fábula, colocando o elemento “formigas” no plural, embora a adaptação, como um todo, seja marcada pela diferença em relação ao texto anterior. No que se refere ao perfil da narradora, um dado a ser destacado é o fato de ser a avó que narra histórias para os netos e outros agregados que residem com ela na mesma casa. Há, portanto, um vínculo fortíssimo entre a narradora e os ouvintes, o que permite uma relação de tolerância e afetividade. Todos têm liberdade para se manifestar, expressar sua opinião ou surpresa, avaliar a história e questionar porque a narradora é democrática e saberá responder a todas as questões. Por isso, entre os seus atos de fala, além do “contar” (ou narrar) que é o principal, estão o “explicar”, “dizer”, “observar”, “declarar”, “concordar” e até o “repreender”. Se o “contar” está no âmbito da fábula, o primeiro espaço narrativo, os demais atos de fala serão reservados para o segundo espaço, em que há o exercício de interação entre locutor (ou locutora) e alocutários que participam da sessão de fábulas no Sítio do Picapau Amarelo.

Reprisando as palavras de Dezotti no texto já citado, na “fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc”. No caso das fábulas de Lobato, depois do ato de fala “contar”, que traz implícito o sentido de enunciação, principal tarefa da narradora, o ato de fala “explicar” será um dos mais frequentes. A frase “Dona Benta explicou”, construída em ordem direta, destaca a narradora como sujeito da ação. Já na primeira fábula, como se verifica no trecho citado, ela precisará dar explicações sobre questões específicas relacionadas ao gênero. E no decorrer das demais fábulas, o compromisso de explicar será cumprido sempre que se fizer necessário, como é possível verificar nos exemplos que se seguem:

Dona Benta explicou que o principal do carneiro não era a carne e sim a lã. (“Os carneiros jurados”, LOBATO, 1973b, p.19).

Dona Benta riu-se e explicou que o cavalo falava do seu ponto de vista de vítima das mordidelas. (“O cavalo e as mutucas”, LOBATO, 1973b, p.35).

Dona Benta explicou que os fabulistas não têm o rigor dos naturalistas [...]. (“O ratinho, o gato e o galo”, LOBATO, 1973b, p.36).

Dona Benta explicou que a sabedoria popular é uma sabedoria de dois bicos. Muitos ditados são contraditórios. (“Os dois pombinhos”, LOBATO, 1973b, p.36).

Dona Benta explicou que aquela fábula punha em foco a ingratidão, sentimento muito comum entre os homens. (“As duas cachorras”, LOBATO, 1973b, p.37).

Dona Benta explicou que “felino” é um adjetivo relacionado a gatos, onças, tigres, panteras, e todos os demais “felídeos”. (“A fome não tem ouvidos”, LOBATO, 1973b, p.39).

Há, no entanto, uma situação em que Dona Benta desiste de explicar. Ao concluir a fábula “O egoísmo da onça” com a moral “*Pimenta na bôca dos outros não arde...*”, ela atrai a atenção de tia Nastácia, que “veio lá da cozinha, com a colher de pau na mão” (LOBATO, 1973b, p.51) para reivindicar a providência do condimento que faltava: justamente a pimenta. Depois de uma troça geral por parte daqueles que integravam a roda de participantes da sessão de fábulas, alguém tenta explicar o sentido figurado da palavra “pimenta” empregada no provérbio, mas tia Nastácia, a cozinheira, não entende a explicação. É, então, que o narrador dos comentários informa: “Dona Benta ficou com preguiça de explicar e deu-lhe ordem de fazer o vatapá sem pimenta” (LOBATO, 1973b, p.51). Constata-se, portanto, a diferença em relação às outras ocasiões em que Dona Benta sempre está disponível para responder, mesmo quando sua paciência é colocada à prova em um verdadeiro bombardeio de questões feitas por Pedrinho, Narizinho e Emília, como ocorre na fábula “Burrice”.

O episódio narrado nos comentários de “O egoísmo da onça” ilustra a situação de marginalização de tia Nastácia. Detalhes como o fato de não integrar a roda de ouvintes, a zombaria, a sua suposta dificuldade de compreensão, a recusa em explicar por parte de Dona Benta fazem parte da composição do quadro de exclusão. Situação muito semelhante a esta também ocorre na fábula “A pele de urso”. Identificada em *Reinações de Narizinho* como “negra de estimação” (LOBATO, 1973a, p.11), ela não usufrui dos direitos de empregada, mas, certamente, a ausência de opções restringe as suas possibilidades de sobrevivência fora do Sítio. Contudo, o afeto construído por meio do trabalho, fortalece os laços de amizade e torna suportável (ou até agradável) a relação entre ela e os demais moradores da casa. É preciso ressaltar, entretanto, que a presença de uma personagem como tia Nastácia nas fábulas de Lobato exemplifica a condição de existência do negro (e, mais especialmente, da mulher negra) no contexto brasileiro da época. Trata-se, portanto, de um dado de representação da realidade brasileira na primeira metade século XX, cujos efeitos repercutem ainda na atualidade, e que se efetua no contexto ficcional da literatura.

Além dos atos de fala “contar” e “explicar”, outro ato muito frequente em Dona Benta é o de “dizer”. Condizente com a sua autoridade de narradora, porém, não é raro que o dizer ganhe o *status* de “aconselhar”, como ocorre, por exemplo, em “A rã sábia”: “— Esta fábula nos mostra — disse Dona Benta, que quem só enxerga um palmo adiante do nariz está desgraçado. As criaturas verdadeiramente sábias olham longe. Antes de fazer uma coisa, refletem em todas as conseqüências futuras de seu ato” (LOBATO, 1973b, p.23).

Tão importantes quanto os seus atos de fala, talvez sejam o que se pode chamar de atos de silêncio de Dona Benta. Alguns desses atos são informados pelo narrador do segundo espaço narrativo, como ocorre em “O burro juiz”: “Dona Benta riu-se e deixou passar a fábula sem nenhum comentário” (LOBATO, 1973b, p.19). E em “O orgulhoso”: “Dona Benta não teve o que dizer” (LOBATO, 1973b, p.50). Mas, levando-se em conta o ponto de vista da enunciação, é fácil constatar que, na grande maioria

das vezes, os atos de silêncio de Dona Benta não são informados pelo narrador. Todos eles, entretanto, são relevantes no contexto das fábulas porque só assim é possível ouvir a voz dos ouvintes. Quando a narradora se cala, os ouvintes falam. E entre os atos de fala de Narizinho, Pedrinho e Visconde estão: “exclamar”, “perguntar”, “comentar”, “dizer”, entre outros. Já Emília, além de todos esses atos, costuma “gritar” e “berrar”, com preferência para este último. Tia Nastácia, na única vez que ouve uma fábula inteira, em “Viagem ao céu”, faz comentários. Mas, em geral, ela está distante ou de passagem. Seus poucos atos de fala são: “dizer”, “perguntar” e “murmurar”.

O último ato de silêncio de Dona Benta também é informado pelo narrador: “Dona Benta calou-se, pensativa” (LOBATO, 1973b, p.55). Seu efeito, porém, será de novo o silêncio, porque sinaliza e marca o fim da sessão de fábulas, que abrange um total de 74 histórias.

À medida que se observa o texto da narração das fábulas por Dona Benta, é possível notar uma tendência clara de inclinação ao gosto dos ouvintes e virtuais leitores. A linguagem é dinâmica e afetiva. São abundantes os diminutivos como, por exemplo: “cansadinha”, “xalinho”, “ovelhinha”, “Narizinho”, “fabulazinha”, entre muitos outros (LOBATO, 1973b, p.11-12 e p.18). As onomatopeias também são recursos linguísticos utilizados: “*tique, tique, tique*”, “*muuuu*”, “*nhoque*” (LOBATO, 1973b, p.11, p.26 e p.42). Junto aos diminutivos e onomatopeias, verifica-se a abundância de diálogos e o uso de expressões da linguagem coloquial. Em “O rato da cidade e o rato do campo”, por exemplo, quando narra a fuga do rato da cidade que deixa o convidado sozinho, a narradora diz: “fugiu para o seu buraco, deixando o convidado de boca aberta” (LOBATO, 1973b, p.15). Já em “O galo que logrou a raposa” há a expressão: “Deixa estar, seu malandro, que eu já te curo” (LOBATO, 1973b, p.21).

Se, por um lado, verifica-se o esforço de simplificação da linguagem, em certos casos, Dona Benta chega a utilizar propositalmente termos mais sofisticados e, nesses casos, é questionada pelas crianças, como ocorre na narração de “Burrice”:

— E por que a senhora disse “redarguiu”? Não é pedantismo? — quis saber a menina.

— É e não é — respondeu Dona Benta. Redarguir é dar uma resposta que é também pergunta. Bonito, não?

— Por que é não é? Como uma coisa pode ao mesmo tempo ser e não ser?

— É pedantismo para os que gostam da linguagem mais simplificada possível. E não é pedantismo para os que gostam de falar com grande propriedade de expressão. (LOBATO, 1973b, p.17).

As respostas de Dona Benta no trecho acima permitem deduzir que, para ela, embora haja a necessidade de adequação, o uso da linguagem é relativo e depende do tipo de interlocutor com o qual se interage. No caso das fábulas, além do abrigamento da linguagem utilizada por meio do aproveitamento de palavras e expressões do cotidiano, e ainda outros aspectos já referidos, há também a presença de animais da fauna brasileira ou latino-americana, como onça, jabuti, jaguatirica, gato-do-mato e irara.

Entre as histórias que compõem o discurso figurativo da fábula, é comum o antagonismo do forte contra o fraco ou situações em que uma das personagens encontra-se em franca desvantagem por ser vítima das injustiças. Em todos os casos em que isso ocorre, Dona Benta assumirá sempre a defesa do mais fraco e do oprimido. Em “A cigarra e as formigas”, sua dupla narração é totalmente favorável à cigarra, que, além de tudo, é transformada em representante dos que vivem da arte. Em “O julgamento da ovelha”, assume a defesa da ovelha falsamente acusada de furto pelo cachorro, e em “Os animais e a peste” defende o burro que é condenado injustamente. Tanto nesses como em outros exemplos, além de uma defesa ética do mais fraco, o que se observa é, também, a opção por um ponto de vista solidário à infância por parte da narradora. Em certos casos, como em “A cabra, o cabrito e o lobo”, “O lobo e o cordeiro” ou “O homem e a cobra”, o seu silêncio ou concordância também são indicadores daquele mesmo ponto de vista.

Ao assumir o papel de locutor, o narrador pode contar as suas próprias histórias, reproduzir a de outras pessoas e até realizar a leitura oral dos textos. No caso da narração de fábulas por Dona Benta, as três possibilidades podem ter sido utilizadas. Pelo menos a primeira e a segunda estratégia são comprovadamente executadas na exposição das histórias. As fábulas “O cavalo e as mutucas” e “O jabuti e a peúva” são declaradamente de Dona Benta. Ao tomar conhecimento do feito, depois ter ouvido a primeira dessas fábulas, Pedrinho se surpreende:

— De quem é essa fábula, vovó? De Mr. de La Fontaine ou de Esopo?

— De nenhum dos dois, meu filho. É minha...

— Sua?... Pois a senhora também é fabulista?

— Às vezes... Esta fábula me ocorreu no dia em que [...].
(LOBATO, 1973b, p.35)

Mais diante, quando ouve a narração de “O jabuti e a peúva”, Pedrinho novamente intervém: “— Esta fábula está com cara de ser sua, vovó [...]. Eu conheço o seu estilo. / — E é, meu filho. Inventei-a neste momento [...]” (LOBATO, 1973b, p.47). A atitude de Pedrinho, no entanto, reforça a ideia de que todas as demais fábulas não são de Dona Benta. A referência aberta a La Fontaine, por exemplo, ocorre mais de uma vez, como se confere, além da fábula já citada, em “O lobo e o cordeiro” e “Pau de dois bicos”. Veja-se o comentário das personagens nesta última fábula:

— Sim, senhor! — exclamou Emília. Nunca imaginei que os morcegos fossem tão espertos. Esse vence até as raposas. Enganou a coruja e enganou o gato.

— Mas não enganou o fabulista — disse Dona Benta. La Fontaine ouviu a conversa e fez a fábula, para por em relevo a duplicidade dos que não são uma coisa certa e sim o que convém no momento. (LOBATO, 1973b, p.48)

Se as fábulas não são mesmo de Dona Benta, existe a possibilidade de que ela possa ter lido as histórias em vez de as ter contado oralmente. Esta prática, embora esteja aqui incluída no plano das hipóteses, encontra respaldo em *Reinações Narizinho*, em que o narrador dá detalhes sobre sua estratégia particular de leitura:

A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheio de termos do tempo do onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. Onde estava por exemplo “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira”, lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” — e ficava o dobro mais interessante. (LOBATO, 1973a, p.106).

Dona Benta, portanto, costumava realizar no Sítio, um tipo de leitura simultânea das obras, procurando adequar o texto ao interesse dos seus ouvintes. No caso das fábulas, o que, de fato, vale ressaltar, é que as histórias passam pelo seu crivo de mediação. Nesta tarefa, como destacado, a maior modificação opera-se na linguagem dos textos, mas também variam os pontos de vista em relação ao discurso figurativo da história e o discurso temático da moral.

Ao mesmo tempo em que Dona Benta atua como mediadora de leitura, seus atos de fala também a transformam em mediadora do conhecimento. Na medida em que narra, vai se revelando uma personagem extremamente culta e detentora de um cabedal enorme de informações. Mostra possuir conhecimentos sobre língua, história, política, cinema, literatura, aludindo a figuras históricas e escritores consagrados como Confúcio, Sócrates, Shakespeare e Bocage. Ao mesmo tempo, também sabe relacionar a fábula a acontecimentos cotidianos, o que é uma das marcas desse gênero. Entre os acontecimentos do cotidiano, por exemplo, estão experiências vividas pelas personagens do Sítio, como é o caso do jogo de futebol comentado na fábula “O automóvel e a mosca”, e experiências vivenciadas pelos vizinhos, entre os quais se destaca o Coronel Teodorico. Somado a

isso, Dona Benta ainda conta causos para ilustrar a fábula, como é o caso da família de papudos em “A raposa sem rabos”, e do homem medroso que morreu atropelado na rua por um avião que caiu, em “O peru medroso”.

Desse modo, como visto no decorrer das considerações aqui desenvolvidas, não é demais afirmar que Dona Benta é um tipo exemplar de narradora. Adaptando as palavras de Walter Benjamin, pode-se dizer que ela apresenta o “traço característico” dos “narradores natos”.

Visto desse ângulo, o narrador entra na categoria dos professores e dos sábios. Ele dá conselho — não como o provérbio: para alguns casos — mas como o sábio: para muitos. Pois lhe é dado recorrer a toda uma vida. (Uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Àquilo que é mais próprio do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo). (BENJAMIN, 1983, p.74).

Em *Fábulas*, verifica-se, portanto, a representação ideal de um cenário de enunciação. Narradora e ouvintes agem e reagem de forma competente e particular, exatamente como se espera que aconteça numa roda de ouvintes. Este mesmo cenário, como foi dito, remete à situação primitiva de narração das histórias. Todos, Dona Benta, a narradora, e os ouvintes Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde e, circunstancialmente, tia Nastácia, forjados por um só artífice: Monteiro Lobato.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Traduções de José Lino Grünnewald et al. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74. (Coleção Os pensadores).

DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**: de Esopo a La Fontaine. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____. **A fábula esópica anônima:** uma contribuição ao estudo dos “atos de fábula”. 1988. 225f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1988.

DUARTE, A. Esopo e a tradição da fábula. In: ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.7-25.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira:** história e histórias. 5.ed. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

LIMA, A. D. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. **Significação:** Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, n.4, p.60-69, 1984.

LOBATO, M. **Reinações de Narizinho**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1973a. v.1. (Obras Completas - Série a).

_____. **Fábulas**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1973b. v.3. (Obras Completas - Série a).

ENTRE LOBO E CÃO: UMA LEITURA DE “MAGO” DE MIGUEL TORGA

Monica de Oliveira FALEIROS¹

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar, em síntese, nossa pesquisa de mestrado sobre a obra *Bichos* de Miguel Torga, concluída em 2001, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti e, além disso, apresentar uma leitura do conto “Mago”, pertencente a essa obra, a partir de sua comparação com a fábula da tradição esópica “O lobo e o cão”.

O diálogo entre essas duas narrativas manifesta-se não em nível textual, mas temático. Em *Bichos* (1940), livro composto de 14 contos de personagem, é a presença de animais figurados como homens que nos remete à fábula. No entanto, há diferenças: na fábula, as personagens são importantes enquanto agentes, são exploradas exteriormente, pois suas atitudes, seu comportamento são avaliados, tornando-se objeto de moralização. Já em *Bichos* (TORGA, 1996),

¹ Este trabalho, apresentado no Congresso da ABRALIC de 2008, constitui uma extensão de minha dissertação de mestrado (2003), orientada pela Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti. Reapresento-o agora como parte desta homenagem à querida mestra, com algumas alterações em relação a sua primeira versão.

esses seres apresentam uma consciência diante das circunstâncias e, embora sejam também agentes, apresentam dimensão interior, pois o narrador mostra-as por dentro, evidenciando seus conflitos diante das ações e de suas consequências como algo além de suas próprias escolhas. Subjugados às vicissitudes da existência, esses seres figurativizados representam a condição humana, uma visão recorrente no universo ficcional de seu autor.

Miguel Torga foi um nome de poeta que o escritor e médico otorrinolaringologista Adolpho Correia Rocha construiu. Para sobrenome escolheu o nome de uma urze, a torga, um simples arbusto da montanha cujo valor não está nos frutos ou na madeira, mas na raiz. Essa raiz, atingindo, no solo da montanha, grandes profundidades em busca de água, demonstra capacidade de sobreviver às adversidades e, além disso, é utilizada como fonte de luz e calor durante o rigoroso inverno das terras frias de Trás-os-montes. Nessa medida, representa um importante recurso de sobrevivência para os homens humildes da montanha, trabalhadores da terra transmontana, de que o poeta é filho.

O crítico português, Eduardo Lourenço (1994. p.277), em artigo intitulado “Um nome para uma obra”, diz que:

Esta vontade de identificação ou assimilação totêmica – se o termo é lícito fora da referência ao reino animal - com uma planta, e nela, com a natureza no seu aspecto quase mineral, foi integrada na leitura e exegese da sua obra como sua imagem de ressonância mítica. Assim o que quis o próprio autor e assim o impôs aos leitores, não como simples pseudônimo, mas como “nome”, ao mesmo tempo simbólico e natural.

A esse sobrenome, o poeta somou o nome do arcanjo “Miguel” que, para Lourenço (1994), representa a inscrição do autor numa genealogia também mitificante, mas, neste caso, cultural, demonstrando “reverência perante três Miguéis da sua nunca desmedida devoção: Miguel Ângelo, Miguel de Cervantes e Miguel Unamuno”. O crítico enfatiza que a vinculação a esses “Miguéis” é reveladora não só da admiração pelos artistas, mas de sua identifica-

ção a eles, por sua atitude humanista, independente e inconformada. Por meio do novo nome, o poeta “realiza uma auto-mitificação que se cumpre na invenção de si como Miguel Torga” (LOURENÇO, 1994, p.278).

É por meio desse nome que se estabelece uma profunda relação de compromisso entre a identidade construída e a produção literária, uma vez que esta é representativa do princípio organizador de toda a obra, de que emanam a temática do humanismo telúrico e da austeridade da expressão, de modo que tudo passe a convergir para a idéia da “fidelidade de raiz” manifesta na postura solidária que adota em relação aos seus semelhantes e na busca não só de justiça social, mas também de justificação existencial.

Como dissemos, *Bichos*, de Miguel Torga, é um livro de contos em que se notam as heranças do texto fabular. À maneira das fábulas tradicionais, a maioria das narrativas de Torga figurativiza as personagens como “bichos” – cão, gato, burro, etc., daí compará-las às fábulas da tradição esópica.

Assim ao longo da pesquisa de mestrado, investigamos em que medida as personagens de *Bichos* se relacionavam às da fábula. Buscamos, então, apontar de que tipo e de que maneira essa relação se dava e que significados isso poderia acrescentar à interpretação da obra. Neste trabalho, nosso objetivo é, em continuação a essa pesquisa, analisar o conto “Mago” comparando-o com a fábula “O lobo e o cão” da tradição esópica.

Bichos

Bichos, de Miguel Torga, é um livro composto de quatorze narrativas e de um prefácio. Cada uma dessas narrativas é a história de vivências de uma personagem cujo nome é sempre o título do conto. A maioria das histórias ambienta-se no campo, em espaços não específicos da região trasmontana de Portugal. O tempo, por sua vez, é marcado a partir dos ciclos da natureza, por meio de referências às estações do ano.

Dentre essas quatorze narrativas, dez têm como protagonista um bicho, e as outras quatro são protagonizadas por personagens

humanas. As personagens bichos são Nero (cão), Mago (gato), Morgado (burro), Bambo (sapo), Tenório (galo), Cega-Rega (cigarra), Ladino (pardal), Farrusco (melro), Miura (touro) e Vicente (corvo). Notamos que, entre esses bichos, estão representados animais domésticos: o cão, o gato, o burro, o galo e o touro. Os demais habitam as cercanias da casa e convivem com o homem numa relação menos estreita, a esses chamaremos “agregados”². São eles: o sapo, a cigarra, o pardal, o melro, o corvo.

Ao longo da análise pudemos perceber que há uma maior complexidade interior nas personagens que convivem mais estreitamente com os homens, os bichos a que chamamos domésticos, o que já não se verifica com aqueles a que chamamos agregados; os domesticados mantêm uma condição de subordinados e submissos. É interessante notar que, em oposição aos bichos agregados, apresentam uma abordagem interna mais profunda e problemática, vivenciam conflitos uma vez que sua trajetória marca a aquisição da consciência de sua condição de seres de utilidade, substituíveis: Nero, sabe que vai morrer e mostra-se atormentado pela consciência de seus atos, por achar-se incomodando e por saber que seria substituído; Mago divide-se entre a vida livre e o conforto oferecido pela dona que o domina e escraviza, contrariando seus instintos; Morgado adquire consciência de sua condição de ser explorado quando o almocreve, seu dono, o abandona aos lobos, para poder fugir; semelhante coisa ocorre com Tenório, que também se dá conta de que só foi importante enquanto era jovem e o envelhecimento o condena à morte e a ser substituído pelo filho, que passaria a cumprir seu papel; Miura, sabe que sua morte, lenta e humilhante, *serve* para divertir os homens, daí a revolta que manifesta converter-se no espetáculo que culmina ironicamente na entrega à morte.

² O sentido de agregado que adotamos aqui é o de sua função como adjetivo, isto é, “que está junto ou anexo; reunido”, segundo o dicionário *Houaiss*. Pretendemos, com isso, estabelecer uma distinção entre os animais domesticados pelo homem, que estabelecem com ele uma relação de subjugação e dependência e os animais que habitam as cercanias, que convivem com os humanos mas não dependem deles diretamente, e, por outro, lado também não se classificariam como selvagens.

Já os bichos agregados, por estabelecerem uma relação menos estreita com os humanos, e, portanto, mais aproximada da natureza, apresentam uma interioridade menos conflituada. Esses bichos parecem restabelecer um elo entre o homem e a natureza, ajudando-o a compreendê-la, como em “Bambo” e “Farrusco”.

Personagens de fábulas e de *Bichos*

A fábula configura-se, de acordo com Dezotti (2003, p.22) como “[...] um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa”. Ou seja, trata-se, ainda segundo a autora, de um modo poético de construção discursiva em que o narrar passa a ser o meio de expressão do dizer, ou seja, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. Este tipo de narrativa ancora-se às mais diferentes situações enunciativas, bastando que “[...] ele [o falante] a configure como discurso alegórico, ancorando o outro significado ao seu contexto de enunciação.” (DEZOTTI, 2003, p.22).

Em texto publicado na revista *Significação*, de 1984, Alceu Dias Lima esclarece que a forma textual da fábula constitui-se a partir da articulação de três discursos: um discurso narrativo, em que se observam as situações alegóricas; um interpretativo, representado pela moral e outro metalinguístico, que ocorre como introdutório ao interpretativo, informando o ato de fala que está sendo realizado por meio de fórmulas como: “a fábula mostra”, “a fábula demonstra”, etc.

Dezotti (2003, p.24) esclarece que esse texto metalinguístico é que revela a verdadeira estrutura enunciativa da fábula uma vez que

[...] a palavra fábula contém em seu étimo a sua condição de enunciado, e, conseqüentemente, traz pressuposta a exigência de um locutor que o enuncia. Vemos, pois, que a estrutura sintática do enunciado metalinguístico camufla sua estrutura semântica: quem de fato mostra é o locutor que se serve de uma narativa como instrumento de demonstração.

Entretanto, as ocorrências desta fórmula são variadas podendo ocorrer sua integral supressão ou ainda a eclipse de parte de seus elementos. Ao longo do tempo, quando autores diferentes e de diferentes épocas, retomam a tradição esópica, como Fedro, La Fontaine, Monteiro Lobato e Millôr Fernandes - para citar os mais conhecidos - pode-se observar que os textos produzidos não sofrem mudanças em sua estrutura fundamental, pois apresentam o discurso narrativo articulado a um discurso interpretativo. No entanto, observamos que o discurso metalinguístico mantém-se explícito em Fedro, mas camufla-se em La Fontaine, pois o discurso interpretativo manifesta-se por meio de seu comentário. Já nos autores brasileiros - Lobato e Millôr - o discurso metalinguístico fica assinalado pelo uso da palavra “moral” que antecipa o epímítio interpretativo.

Lima (1984) trata ainda do modo de figuração das personagens que constituem a fábula, estabelecendo distinções entre as categorias de humano/antropomorfo, que ocorrem no âmbito do discurso narrativo, em que os “atores humanos e não-humanos antropomorfos” sofrem um processo de desumanização, transformando-se em tipos:

É constitutiva da fábula a instalação no seu texto de atores 1. não-humanos, ainda que por vezes antropomorfos, os quais respondem por ações não-humanas, e 2. Humanos, por mais que figurativizados, responsáveis por ações – virtuais – humanas. Atores não-humanos são os da história e atores humanos, os da moral. A oposição antropomorfo VS humano será pertinente se se levar em conta que a existência de fábulas com a presença de pessoas (mescladas ou não de animais) entre os atores da história, mesmo que obtida por nomes marcados em seu núcleo pelo sema humano (um rei, um homem, um pastorzinho, Américo Pisca-pisca, a menina do leite, uma viúva, etc.), não se referem ao ser humano como tal, “ao que é próprio do homem” e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênitas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em

caricatura, em algo desumano. Esse efeito de sentido desumanização (do humano) obtém-se na fábula quer pelo emprego de nomes derivados (motivados, segundo R. Barthes), indicadores de profissão, cargo, título: o poeta, o pastor, o médico, o rei, o lavrador; quer por adjetivação: o homem feio e o homem mais feio, o estudante grande e o professor pequenino, a moça do leite; quer pelo uso do nome próprio pitoresco ou apelido: Américo Pisca-pisca, Prof. Sá Bichão, Patarata, Izé Biriba, Zé Galinha ou que registre hábitos discriminatórios, defeitos físicos ou morais: Unha de Fome, Jeca, José dos Andrajos, Parco de Alcântara, Patarata, Pedro Pereira Pedrosa, ou simples adjetivo substantivado: o orgulhoso, o ébrio, o calvo, o velho, etc. (LIMA, 1984, p.66-67).

Para o autor, os atores da história narrada na fábula “desumanizam-se” na medida em que representam um recorte de vida humana, o que revela um empobrecimento, uma caricatura do humano em forma de personagem, uma tipificação.

Conforme dissemos, *Bichos* de Miguel Torga remete à tradição da fábula no que diz respeito à utilização de animais/bichos antropomorfizados como personagens. É traço típico da bestialização projetar o humano no animal. Os contos, à maneira das fábulas, proporcionam uma reflexão sobre a existência, embora essa reflexão não seja explicitada através de uma “moral”.

Os bichos dos textos de Torga, diferentemente dos das fábulas, são configurados a partir de sua subjetividade por um narrador que combina uma focalização zero com a perspectiva passando pela personagem, registrando seu fluxo interior, por meio de discurso indireto livre, o que lhes confere dimensão e profundidade interior. As narrativas de suas vivências são o relato de uma transformação, principalmente de uma aquisição/constatação de consciência sobre sua condição. No texto de Torga, temos personagens não-humanas antropomorfas que respondem por ações/vivências **humanas**³, ou seja, a personagem, embora revestida de alegoria, escapa à completa

³ Há ainda as personagens humanas que se animalizam.

tipificação na medida em que seus conflitos e misérias vêm à tona por meio desse expediente narrativo. As personagens de *Bichos* são, portanto humanizadas, ao contrário do que ocorre na fábula. Tal fato se evidencia nas narrativas que focalizam os bichos tendo que realizar escolhas, como Mago, o gato cujo drama consiste em conseguir libertar-se de um “conforto castrador” que a vida doméstica lhe proporcionava.

Assim, Torga projeta no animal, a partir de seu comportamento instintivo, comportamentos humanos, realizando uma espécie de cruzamento entre sua simbologia, o comportamento humano e o comportamento animal. Por exemplo, poderíamos citar novamente o caso de Mago que, como símbolo - associado ao gato -, representa a ambiguidade; como animal, o comportamento interesseiro e independente, e como “homem”, um ser conflituado, dividido entre duas opções de vida: ou a liberdade com suas privações, ou o “conforto castrador”.

Mago, o gato: entre lobo e cão

Embora entre os dois textos – “O lobo e o cão” e “Mago” – não ocorra a presença de um intertexto citado, é possível observar entre eles uma relação interdiscursiva, como entende Fiorin (1994)⁴. O autor chega a esse conceito – o de interdiscursividade - a partir dos estudos de Bakhtin e de Kristeva e afirma que as relações entre os textos de uma tradição não se dá apenas por meio de sua materialidade textual, mas também pelo seu viés temático, pelas idéias que veicula, ou seja, seu discurso. Assim, no contexto do livro em que a referência à fábula é imediata, por recuperar na memória discursiva do leitor as antigas histórias de animais, a presença de um texto que formaliza essa relação e, além disso, o comentário sobre o conto “Cega-rega” em forma de poema que ocorre no *Diário*⁵, podemos afirmar que há entre esses textos uma relação temática, interdiscursiva.

⁴ Sobre a interdiscursividade, diz Fiorin (1994, p.32): “A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.”

⁵ O texto referido intitula-se “Fábula da fábula”.

A personagem Mago aproxima-se de ambas as personagens da fábula “O lobo e o cão”. Nas fábulas, o lobo representa o selvagem, que é livre, mas submetido às privações; o cão representa o ser domesticado, que abre mão de sua liberdade para obter as facilidades e o conforto que esse tipo de vida lhe oferece. A fábula “mostra” que “a fome é mais leve que a coleira”, o que aponta para uma reprovação da atitude do cão.

Mago tem em si, ao mesmo tempo, o lobo e o cão. Essa dualidade manifesta-se no conto quando o encontro casual com o antigo companheiro, o Lambão, desencadeia reflexões por meio das quais compara seu passado de gato de rua, cuja honra está em caçar, namorar, brigar e ser livre, sem depender de ninguém, com seu presente, em que se perde e se deixa domesticar pelos mimos da dona:

- Ouvi dizer que já nem sardinhas comes?!

- Essa agora! É todos os dias...

- E nunca mais caçaste?!

- Ainda esta manhã...

Piadinhas do Lambão. É claro que os mimos da D. Sância lhe haviam deformado o gosto... Metia-lhe os petiscos ao focinho, tentava-se! E havia por onde escolher, de mais a mais... Quanto a ratos, que necessidade tinha de perder o tempo, debruçado três horas sobre um buraco, sem mexer sequer a menina dos olhos, à espera de um pobre diabo qualquer que ressonava lá no fundo? Deixá-los viver! As coisas são o que são. Em todo caso, ainda comia a sua pescada crua e deitava honradamente a mão a uma ou outra borboleta branca, sem falar nas andorinhas novas e nos pardalecos que filava por desfastio na primavera. Que demônio! Mais, seria exagerar.

- Mas que não sais de casa, sempre agarrado às saias... Na verdade, saía pouco. Outros tempos, outros hábitos. Banqueteava-se e ficava-se pelas almofadas... Digestões difíceis, vinha-lhe um migalho de sonolência... Às vezes tentava reagir. Mas o raio da

velha, mal o via pôr o pé na soleira da porta, perdia a cabeça!
Parecia uma sineta:

- Mago! Mago! Bicho, bichinho! (TORGA, 1996, p.28).

Mago tenta, então, reagir, fazer acordar dentro de si “o lobo”, que já não existe mais, aventurando-se pelos telhados em direção ao antigo grupo. Entretanto, embora quisesse, não poderia fazê-lo, pois fora “mimado”, engordara, tornara-se inapto. O que acontece então é que os companheiros não o aceitam. Recebem-no com sarcasmo e desprezo, pois havia perdido sua dignidade e honra de gato de rua e consequentemente seu papel e identidade diante do grupo. Tudo só poderia ser revertido por meio de uma luta, em que a vitória lhe devolveria o antigo lugar. Assim, o Zimbardo, agora o líder, que tomara para si sua (de Mago) “mulher”, desafia-o. Mago, cego de raiva, ataca-o, mas é ferido, humilhado e quase morre:

No fim da luta, quando já não podia mais e se confessou derrotado, sangrava e gemia tanto que até um polícia, em baixo, na rua estreita, se comoveu. O clube, esse, parecia doido de alegria. A Faísca rebojava-se no chão, de contente.

Fugiu desvairado pelos telhados fora. A lua, cada vez mais branca lá no alto, olhava-o com desdém. A cidade adormecida, parecia um cemitério sem fim. Da torre duma igreja saía um pio agourento.

Jogara naquele lance o resto da dignidade. E perdera. Dali por diante, seria apenas uma humilhação sem esperança. Ele, que nas mãos possantes e nervosas o corpo fino e submisso da Boneca, ele, o escolhido da Moira-Negra, ele, o companheiro de noites do Hilário, ele, Mago, relegado definitivamente para o mundo das pantufas e dos tapetes! Proibido para o resto da existência de pensar sequer numa bafurada da húmida frescura que agora lhe atravessava as ventas e lhe deixava cantarinhas no bigode... Condenado para sempre ao bafio da maldita sala de visitas da D. Sância! Negra sorte! (TORGA, 1996, p.33).

Entre lobo e cão: Uma leitura de “Mago” de Miguel Torga

Volta para casa contrariado, mas consciente de que seria impossível resgatar o que perdera, de que tudo não passara de uma tentativa vã:

A alguns metros apenas do jardim da casa, cuidou que tornava a desfalecer. E só então reparou: deixava um rasto de sangue por onde passava...

Fez das tripas coração, e lá conseguiu equilibrar-se e chegar ao pequeno muro que vedava o paraíso da sua perdição. Saltava? Que infâmia regressar aos mimos da D. Sância! Que nojo! Que ordinarice!

Mas a que propósito vinham agora semelhantes escrúpulos e recriminações? Sim, a que propósito? Fartinho de saber que nem sequer lhe passara seriamente pela cabeça a idéia de resolver o caso doutra maneira! Ao menos fosse sincero! De resto, que esforço concreto fizera para se libertar? Nenhum. Ainda não havia uma dúzia de horas, ouvira a voz do Lambão como um eco da própria consciência... E, afinal, ali estava outra vez! E viera de livre vontade... Ninguém o obrigara... Já roído de remorsos? Ora, ora! Outro fosse ele, nem aquela casa encarava mais. E voltara! Sim, voltara miseravelmente... E à procura de quê? Da paz podre dum conforto castrador... Que abjecção! Que náusea!

E, sem querer, sem poder aceitar a sua degradação, Mago entrou pelo postigo da cozinha e foi-se deitar entre os braços balofos da D. Sância. (TORGA, 1996, p.34, grifo nosso).

O texto de Torga, sendo conto, distancia-se da forma da fábula também no que diz respeito à ausência dos discursos interpretativo e metalingüístico; não tem, portanto, o compromisso de expressar uma “moral”, e isso fica claro também no prefácio da obra, dirigido ao leitor:

[...] És pois dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz

da imaginação acesa, nem atrair teu olhar para a penumbra da sua simbologia. *Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica seus frutos, embora goste que lhos comam.* (TORGA, 1996, p.10, grifo nosso).

E, não havendo “moral”, não há julgamento ou censura acerca da atitude de Mago; ao contrário, o que o narrador assinala é a miséria de se estar subjugado pelas circunstâncias, de não haver de fato a possibilidade de se optar pela liberdade. O tratamento acerca do “falhanço” de Mago fica, nos é dado a partir da visão humanística de Miguel Torga que não julga ou censura os atos de suas personagens, mas apresenta suas experiências a fim de levar uma reflexão sobre a existência, sobre a dor diante da impossibilidade de conciliação. Lembremo-nos ainda da postura assumida – também no prefácio - marcada pelo compromisso fraterno e solidário do autor para com os “*bichos*”, uma vez que se coloca como um deles, sujeito às mesmas “vicissitudes”, irmanados na mesma condição:

Saúdo-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barcaça onde nossa condição se encontrou, e onde poderemos um dia, se quiseres, atravessar o Letes, que é, como sabes, um dos cinco rios do inferno, cujas águas bebem as sombras, fazendo-as esquecer o passado. (TORGA, 1996, p.10).

Conclusão

Uma vez mergulhados no universo de Miguel Torga, percebemos que a interpenetração das categorias de homem e animal é uma forma de realizar a fraternidade entre os seres, filhos da Mãe-Terra. Esse retorno, essa busca de uma “comunicação com as forças elementares do mundo”, nas palavras do autor, é, segundo Teresa Rita Lopes (1993), resultado da busca angustiada do homem moderno por sua essencialidade perdida, por sua sensibilidade embotada.

Nos textos de Torga percebemos que a fábula se corporifica, faz-se presente. Estabelece-se entre os textos de *Bichos* um evidente diálogo com as fábulas da tradição. No entanto, esse diálogo, ao

marcar a dissonância de seu papel como ato de fala que mostra, censura, ensina ou julga, exemplarmente, faz com que esse mesmo papel se dissolva. A dissolução, por sua vez, revela a voz e a postura de Miguel Torga, na sua “fraternidade de raiz”, na “solidariedade de berço, umbilical e cósmica”.

Assim, essas personagens ora homens, ora bichos, são representações do humano, mas sem “desumanizá-lo” – lembrando o que afirma Lima (1984) –, como ocorre na fábula. São personagens que se colocam entre a individualidade e a tipificação para mostrar a relativa liberdade dos seres.

REFERÊNCIAS

DEZOTTI, M. C. C. **A tradição da fábula:** de Esopo a La Fontaine. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin.** São Paulo: EDUSP, 1994. p.29-36. (Ensaio de Cultura, n.7).

LIMA, A. D. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. **Significação:** Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, n.4, p.60-69, 1984.

LOPES, T. R. **Miguel Torga:** ofícios a “um deus de terra”. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

LOURENÇO, E. Um nome para uma obra. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE MIGUEL TORGA, 1., 1994, Porto. **Aqui, neste lugar e nesta hora:** actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994. p.277-284.

TORGA, M. **Bichos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ASPECTOS DO BILDUNGSROMAN NA *CIROPEDIA* DE XENOFONTE

Emerson CERDAS

Introdução

Nos manuais de história da literatura grega, costuma-se incluir a *Ciropedia*, ou a *Educação de Ciro*, de Xenofonte entre as narrativas historiográficas da Antiguidade. Tal inclusão, no entanto, é repleta de ressalvas por parte dos críticos. Lesky, por exemplo, diz a respeito da obra que, pelo caráter ficcional, didático e moralizante com que é tratada a vida do imperador persa Ciro, o velho, é uma obra de difícil classificação (LESKY, 1995). Tuero (1988), também ressaltando o caráter ficcional da matéria historiográfica, observa que seria mais acertado o enquadramento da narrativa no gênero biográfico e a mesma perspectiva é dada por Momigliano (1993), em seu *The development of greek biography*¹. As múltiplas facetas da

¹ O termo biografia aparece, pela primeira vez, na *Vida de Alexandre* de Plutarco, no século II. Segundo Momigliano (1993), as formas biográficas anteriores a Plutarco são denominadas pelos antigos como gênero epidítico ou encômio. Além disso, os relatos biográficos não eram reconhecidos pelos antigos como história, mas como um gênero retórico, pois a essência da biografia era o elogio ou censura de uma personalidade, enquanto que a historiografia, visando à verdade, deveria

Ciropedia, dado seu caráter híbrido entre história e ficção, história e biografia, tratado militar e moral, propiciam, também, múltiplas abordagens para a sua compreensão e análise. Uma perspectiva, no entanto, chama-nos a atenção. Nesta forma de abordagem, a *Ciropedia* é tida como uma das narrativas fundadoras da prosa de ficção no Ocidente, um dos ancestrais do Romance moderno. Os recentes trabalhos de Tatum (1989), Gera (1993) e Due (1989) mostram a afinidade da narrativa de Xenofonte com a prosa ficcional, tanto antiga quanto moderna, indicando expedientes discursivos cujo desenvolvimento posterior culminaria na formação do gênero Romance. Embora Brandão (2005) conteste essa inclusão, afirmando que os expedientes romanceados da obra estão envolvidos em um enquadramento histórico, o surgimento da ficção em prosa está envolto, como observa Holzberg (2003), primeiro em narrativas periféricas (*novels fringe*), em que o ficcional se manifesta em relação a outros gêneros discursivos, como o historiográfico e o filosófico. Nessa perspectiva aberta de Holzberg (2003), a *Ciropedia* de Xenofonte é a mais antiga das obras classificadas como *novels fringe*. Nesse trabalho, analisaremos a possibilidade de incluir esta obra de Xenofonte entre as obras que configuram o gênero do *Bildungsroman*, o Romance de Formação, um importante subgênero do romance ocidental. Apresentaremos os resultados obtidos na pesquisa de mestrado, sob a orientação da Professora Maria Celeste Consolin Dezotti.

O *Bildungsroman* é um gênero cujo paradigma é a obra de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, publicada nos anos de 1795-96 (MAAS, 2000). O conceito de *Bildungsroman*² aparece pela primeira vez em 1810, durante uma conferência ministrada pelo professor Karl Morgenstern, na Universidade de Dorpat, e a obra de Goethe já era tomada por Morgenstern como

abster-se de excessos de elogios e censuras. Assim, a História desejava a objetividade para alcançar a verdade, enquanto no texto biográfico deixava transparecer no relato a visão subjetiva do biógrafo.

² O surgimento do conceito de *Bildungsroman* liga-se à Revolução Francesa e ao novo ideal de homem por ela propagada, o burguês, e à crença de que uma sociedade educadora pode moldar o caráter do indivíduo.

modelo do gênero, condição esta que ainda se mantém, por isso, “[...] a classificação de obras únicas sob o gênero do *Bildungsroman* deve ainda considerar o cânone mínimo constituído por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.” (MAAS, 2000, p.24). Isso significa que, todas as obras pós-Meister que são classificadas sob o rótulo de “Romance de Formação”, o são pela aproximação com a obra de Goethe, cuja influência no pensamento e literatura ocidental é inegável.

Se o “Romance de formação”, por um lado, é um gênero cujo paradigma se inscreve na obra de Goethe, (1795-6), de outro, é, todavia, fruto de um intenso e longo jogo de influências e transformações históricas. Se, por um lado, os romances posteriores ao de Goethe demonstram a importância da obra, em uma influência que se repetem temas e estruturas, de outro, ao analisarmos, por via comparativa, obras anteriores a de Goethe, podemos contemplar a historicização do gênero, a sua formação e desenvolvimento. Como observa Todorov (1980), a origem de um gênero repousa sempre em outros gêneros discursivos e os processos dialógicos nem sempre são claros e evidentes ao pesquisador da poética histórica, já que muitas obras que tiveram um papel importante na história não sobreviveram ao tempo. No entanto, como observa Bakhtin (2010, p.121) “[...] o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica* [...]”, que são aqueles elementos estruturais primitivos do gênero que permanecem, ao se renovarem em cada nova manifestação do gênero. São também esses elementos estruturais que permitem ao leitor o reconhecimento e inteligibilidade do gênero. A análise deles pode oferecer valiosas informações a respeito da história de um determinado gênero, e, para efetuarmos essa análise em relação ao Romance de Formação, devemos estabelecer, primeiro, quais elementos constituintes são determinantes para a caracterização de gênero e que formam, portanto, a *archaica* do *Bildungsroman*.

Para Bakhtin (2010, p.223) a característica fundamental do “Romance de Formação”, que o diferencia dos outros tipos de romance – romance de provas, de viagem, biográfico -, é a construção do herói. Nesses outros tipos de romance, o herói é uma

figura imutável e as aventuras pelas quais passa não o fazem evoluir. Movimentando em um tempo e espaço amplo, seu comportamento é estático, definido desde o começo da narrativa, enquanto que a imagem construída do herói do “Romance de formação” é dinâmica. Conforme Bakhtin (2010, p.237):

As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial do seu destino e da sua vida. Pode-se chamar esse tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem.

A partir dessa distinção, Bakhtin (2010, p.235-236) aceita com tranquilidade uma grande variedade de narrativa como pertencentes ao gênero:

Ciropedia de Xenofonte (Antiguidade), *Parzival* de Wolfram com Eschenbach (Idade Média), *Gargantua e Pantragrue* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (Renascimento), *Telêmaco* de Fenêlon (Neoclassicismo), *Emílio* de Rousseau (na medida em que este tratado pedagógico comporta muitos elementos romanescos), *Agathon* de Wieland, *Tobias Knaut* de Wetzell, *Correntes de vida por linhas ascendentes* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe (os dois romances), *Titã* de Jean Paul (e alguns outros romances seus), *David Copperfield* de Dickens, *O pastor da fome* de Raabe, *Henrique, o Verde* de Gottfried Keller, *Pedro, o afortunado* de Pontoppidan, *Infância, adolescência e juventude* de Tolstói, *Uma História comum* de Gontcharov, *Jean-Christophe* de Romam Rolland, *Os Budenbrook* e *A Montanha Mágica* de Tomas Mann etc.

Tanto obras anteriores à de Goethe, quanto às posteriores, formam a história dessa nova acepção do homem na literatura, um homem que se compõe em progressão enquanto lemos a sua narrati-

va. A transformação, evolução, da personagem, portanto, é o aspecto fundamental desse tipo de romance e é na análise da evolução de Ciro que podemos observar o enquadramento da narrativa a esse arquitrato.

Assim como Bakhtin, Jürgen Jacobs (1989, apud MAAS, 2000, p.62) estabelece uma definição para *Bildungsroman* flexível, a partir de situações narrativas repetitivas que seriam comuns às obras do gênero, permitindo, assim, que se rotule como “Romance de Formação” uma grande variedade de obras. Tais características são:

- a consciência do protagonista de que ele percorre um processo de aprendizado (concepção teleológica da educação);
- o percurso do protagonista está determinado por enganos e avaliações equivocadas, que devem ser corrigidas no transcorrer do romance;
- o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], aprendizado de uma profissão e o contato com a vida pública.

Para Maas (2000) essa abordagem de Jacobs amplia em demasia o gênero, além de estar mais voltada aos aspectos conteudísticos da narrativa, do que aos estruturais. No entanto, observa-se que esses eixos temáticos propostos por Jacobs referem-se todos ao percurso do herói em formação da narrativa. Isso significa que, a partir da análise desses eixos, é possível reconhecer, justamente, a evolução da personagem que, segundo Bakhtin (2010), é determinante na configuração do gênero. Os eixos temáticos configuram-se como figurações da estrutura interna da narrativa e, desse modo, a análise dos temas revela uma estrutura formal e não apenas conteudística. Portanto, na sequência desse artigo, procuraremos demonstrar de que modo essas características são construídas na tessitura narrativa da *Ciropedia* de Xenofonte. Nem todas as experiências típicas a que

se refere Jacobs, todavia, surgem no romance de Xenofonte, já que o modelo de formação por que Ciro passa difere ideologicamente, por questões históricas e culturais, daquelas encontradas no romance moderno burguês. Restringiremos, então, a exposição às experiências típicas da separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, além da consciência teleológica da educação, por parte da própria personagem. Esses eixos não aparecem dissociados na narrativa, individualizados, mas misturam-se nas cenas que analisaremos. Além disso, manifestam-se no Livro I da *Ciropedia*, quando Ciro já é um adulto prestes a partir para a guerra. Após essas manifestações, a sequência do enredo é a narrativa das batalhas, que se configuram como uma espécie de iniciação típica do herói, uma vez que, simbolizada pelo afastamento da casa paterna, ele pode cumprir suas façanhas em busca do reconhecimento posterior, pondo a prova a sua educação.

Ciro e educação formal na Pérsia

No próêmio da *Ciropedia* (I.1), o narrador afirma que, após investigar a respeito da arte de governar, percebeu que nenhum animal é tão difícil de ser governado quanto o ser humano, mas que, ao tomar conhecimento da história de Ciro, o velho, chegou a conclusão de que é possível liderar os homens com perfeição desde que se aja com habilidade para isso (*Cirop.*I.1,3), pois a Ciro os homens obedeciam de bom grado. Assim,

Em vista desse homem, que foi merecedor de nossa admiração, nós examinamos de qual família era, qual natureza possuía e em qual educação foi instruído, a tal ponto que o conduziram a governar os homens. Portanto, o quanto nós averiguamos e o quanto julgamos ter compreendido sobre ele, tentaremos expor³.

³ Todas as traduções da *Ciropedia* de Xenofonte nesse artigo são de nossa autoria. O texto grego utilizado é o estabelecido por E. C. Marchant, em *Opera Omnia* (1910).

Percebe-se nesse próêmio que a vida de Ciro triparte-se em três temas fundamentais: a genealogia (*geneá*), a natureza (*phýsis*) e a educação (*paideía*). A descrição da *paideía* de Ciro inicia-se pela sua passagem na instituição oficial de ensino persa (*Cirop.*I.2) que, como nota-se claramente, é uma instituição idealizada a partir da educação espartana (MOURA, 2000). Ao contrário das outras cidades-estados gregas, a educação em Esparta era um assunto do estado (JAEGER, 1995), em que os tutores eram escolhidos entre os melhores cidadãos, enquanto que, em Atenas, por exemplo, eram os pais que contratavam os tutores dos filhos. Xenofonte aproveitou-se dos elementos estilizadores da oligarquia espartana para criar a imagem da formação ideal, representada na narrativa como persa. Segundo Moura (2000), o que atrai Xenofonte na educação espartana é o ideal oligárquico de transformar o tempo livre, ócio (*skholè*), dos homens ricos em uma prática educacional em prol do aperfeiçoamento físico e moral. Práticas como a caça, a equitação, exercícios físicos e retóricos, sob a supervisão de um mestre, em companhia de jovens da mesma elite social, propiciariam o desenvolvimento do jovem em um homem que se distinguiria dos demais membros da sociedade.

Segundo o narrador, os persas entregavam seus filhos desde criança à tutela do Estado, a fim de que aprendessem justiça (*dikaíosýnēn*) e moderação (*sōphrosýnēn*). No entanto, não era um assunto que se encerrava quando jovem, mas um processo que percorria toda a vida do indivíduo. Desse modo, a instituição era dividida em quatro classes: a das crianças (*paídes*), a dos moços (*ephēboi*), a dos adultos (*teleíoi ándres*) e a dos anciãos (*gerátteroi*). As crianças e os jovens se reuniam obrigatoriamente em uma praça chamada Liberdade (*eleuthéra agora*), para praticar exercícios físicos e receber ensinamentos a respeito de noções de justiça e moral. Quanto aos adultos e anciãos, apenas aqueles em condições de se apresentar é que participavam, não sendo a apresentação obrigatória, salvo em dias determinados. Dessas classes, elegiam-se os gerais, no caso dos homens, e juízes, no caso dos anciãos. Nota-se nessa divisão o caráter elitista dessa instituição, já que apenas os homens ricos que têm escravos e servos para o seu serviço é que poderiam continuar na instituição até o fim da vida, tornando-se, assim, personagens social-

mente importantes. Embora fosse lícito a todos enviar as crianças a essa instituição pública, apenas o faziam aqueles que podiam manter os filhos sem que esses trabalhassem (*Cirop*.I.2,15)

Os tutores de cada classe eram escolhidos entre os melhores da classe subsequente, criando, assim, um sistema meritocrático em que o mérito é retribuído pela participação como tutor da classe inferior. Assim, é estabelecida uma visão teleológica da educação, de um processo cujo fim, enquanto acena para o desenvolvimento das capacidades dos educandos, consagra o melhor para a retribuição dessas qualidades ao Estado. A noção de processo, segundo Maas (2000), é evocada pelo termo *Bildung*, raiz formadora do conceito de *Bildungsroman* e é fundamental para a compreensão do romance de formação. Processo, nesse contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente organizadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo. Além disso, no Romance de Formação, essa compreensão teleológica não deve apenas ser do Estado ou da instituição de ensino, que regula e exige do indivíduo o cumprimento de uma conduta determinada desde a infância, porém uma concepção do próprio indivíduo, que compreende esse processo, não apenas na instituição oficial, mas na própria vida. Na *Ciropedia*, fica evidente a compreensão de Ciro quando, na infância, depois de uma curta estadia na Média, revela seu projeto íntimo de auto-aperfeiçoamento, ao escolher permanecer por um tempo no país, junto ao avô. Ele se justifica deste modo à mãe:

Porque, em casa, entre os da minha idade, sou e tenho a reputação de ser o melhor em lançar dardos e flechas, e aqui, eu sei que no cavalgar sou inferior aos da minha idade. E veja bem, mãe, que isto muito me aborrece. Se me deixares aqui e eu aprender a cavalgar, quando, de um lado, eu estiver na Pérsia, penso que para ti vencerei nos exercícios de infantaria, aqueles que são os melhores, de outro, quando vier à Média, aqui me esforçarei, sendo o melhor do que os bons cavaleiros do avô, para ser aliado dele na cavalaria (*Cirop*.I.3,15).

Ou seja, o breve intercâmbio cultural de Ciro lhe ilumina os limites da sua própria cultura e lhe instiga o desejo de aprender o que o outro tem de melhor, para ele mesmo ser, em seu país, o melhor (*béltistos*). A cultura helênica, desde Homero, sempre prestigiou o melhor cidadão e o peso dessa tradição ecoa por toda a literatura grega⁴. A epopeia, em essência, toma como material de seu canto o feito glorioso, que deve manter-se na memória coletiva. O herói deve ser o melhor de todos na batalha e sua honra (*timé*) deve ser invejada e respeitada por todos. Ciro, de certo modo, segue essa tradição heroica, buscando em sua formação tornar-se, pelo reconhecimento dos cidadãos, o melhor de todos entre seus pares.

Ciro, portanto, percorre etapas educativas na instituição de ensino persa, formando-se de acordo com as leis do país. O narrador expressa a admiração de todos pela excelente conduta de Ciro nas práticas formadoras (*Cirop.*I.3.1):

Ciro, com efeito, até os doze anos ou pouco mais, foi educado nessa *paideia*, e mostrava-se superando a todos os da sua idade, tanto no aprender com rapidez as coisas que fossem necessárias, quanto no cumprir cada tarefa com nobreza e virilidade.

A noção de formação expressa na *Ciropedia* é uma noção teleológica, que pressupõe um percurso diretivo que será cumprido, em sua totalidade, apenas pelos melhores cidadãos, já na vida adulta. As práticas educacionais não se resumem apenas às crianças, mas a todos os homens-cidadãos, que devem permanecer em constante aprendizado, visando a sua perfectibilidade.

A educação em uma instituição educacional, todavia, não é, de fato, um tema essencial ao Romance de Formação moderno, pois em algumas narrativas o percurso do herói está completamente dissociado desta instituição. Entretanto, na *Ciropedia*, em virtude do seu caráter idealizante, a educação formal apresenta-se como um

⁴ Nicole Loraux (1994), por exemplo, demonstra, analisando as orações fúnebres atenienses, que o ideal heroico e a valorização da bela morte homérica permaneceram no século V e IV em Esparta e Atenas, na exaltação de figuras históricas cujo comportamento seria exemplar.

momento decisivo na formação do caráter positivo do indivíduo. No Romance de Formação moderno, a educação formal é contestada como uma etapa da vida em que o indivíduo e suas potencialidades são oprimidos pelos valores morais e éticos das classes dominantes. Nesse sentido, a educação formal é um aspecto negativo da vida do indivíduo e, em alguns romances – *O Tambor* de Günter Grass (1956), por exemplo – o herói se afasta totalmente de qualquer instituição educacional; enquanto em outros romances – como o *Retrato do artista quando jovem* de James Joyce (1916) – os aspectos negativos da educação rígida permitem ao herói descobrir as potencialidades interiores, negando os próprios valores que a educação formal transmite.

A participação de mentores: Astíages e Cambises

A participação em uma instituição formadora é um traço importante no Romance de Formação, porém abrange apenas um aspecto da educação do indivíduo. A presença de mentores, ou seja, de homens responsáveis pela educação de um jovem constitui uma complementação àquela formação escolar. Segundo Maas (2000), a presença da figura masculina do mentor constitui-se, desde *Emílio* de Rousseau, uma tradição nas obras pedagógicas. Todavia, pode-se observar que a narrativa de Xenofonte já apresenta personagens cujo saber e autoridade permitem representar a função de preceptores.

Na Literatura Grega, a presença de mentores remonta, no entanto, às tradições míticas. O modelo mítico de mentor é Quíron, o mais sábio e sensato dos Centauros, que educou Aquiles, Jasão, Asclépio, entre outros heróis. Seus ensinamentos consistiam em lições de música, arte marcial, caça, moral e medicina (GRIMAL, 2011), tendo, inclusive, ensinado esta disciplina ao deus Apolo. Nem sempre, no entanto, a função de mentor é, necessariamente, representada por preceptores, professores ou qualquer tipo de profissional da educação, mas pode ser preenchida por qualquer personagem mais velho da narrativa cujo contato com herói torne-se um elemento importante da mudança teórica e prática em sua trajetória,

constituindo-se, assim, um elemento interno da própria matéria narrativa. Na *Odisseia* (I.113-324), por exemplo, Atena, metamorfoseada em Mentor, projeta em Telêmaco o desejo de procurar o pai, enquanto lhe instiga não só a coragem, mas também o seu dever de proteger a casa. Cita o exemplo de Orestes, que retornara à terra para matar o tio Egisto e a própria mãe Clitemnestra, vingando assim a morte de Agamêmnon (*Od.*I.298-302). Sob a sombra das ações de Orestes, Telêmaco procurará agir também de modo heroico, enfrentando os pretendentes e procurando seu pai – sem os conselhos de Atena-Mentor⁵ seu destino seria outro. É com essa percepção que o papel dos mentores tem importância definitiva no Romance de Formação: o destino do herói, sem a participação dos mentores, seria outro, bem afastado da perfectibilidade. Na *Ciropedia* são duas as personagens que preenchem a função de mentoras de Ciro: seu avô Astíages e seu pai Cambises.

O encontro de Ciro com Astíages se dá no Livro I.3-4. Aos doze anos fora visitar, pela primeira vez, seu avô na Média e, conhecendo uma nova cultura, resolve permanecer no país para completar seus estudos. Ciro, na Média, desenvolverá habilidades, tanto técnicas, principalmente na arte da equitação e da caça, quanto sociais, e apreenderá a conviver com as pessoas de modo mais harmônico, controlando suas paixões. Em duas passagens podemos ver a participação de Astíages como mentor.

Na primeira (*Cirop.*I.4.7-10), Ciro pede ao avô para caçar, pela primeira vez, fora dos limites do palácio, em campo aberto. Acompanhado do seu tio Cixares, Ciro é levado pela excitação da caça e pelo desejo de mostrar suas habilidades a arriscar-se demasiadamente atrás de um javali. O narrador já definira a natureza da personagem “amante das honras” (*philotímótatos*) (*Cirop.*I.2,1) e essa característica, própria dos heróis épicos, o leva a correr perigos desnecessários em sua juventude. Embora tenha matado o javali, seu

⁵ No final do século XVII, Fénelon escreve *As Aventuras de Telêmaco* (1699), onde realça a relação de Mentor e Telêmaco, sendo a própria relação o centro da narrativa. Graças a Fénelon e sua influência no ideal Iluminista, a palavra “mentor” passou a designar a relação entre um adulto mais experiente e um jovem, cuja orientação o mentor provê.

tio o repreende pelo desnecessário perigo que corra (Círop.I.4,9). Tomando a caça como prêmio, leva-a para seu avô que, ao ver o javali, lhe diz:

Filho, eu recebo com prazer, tudo quanto tu me dás, mas, de fato, não preciso de nada destas coisas, para tu te arriscares.

Essa admoestação ressoa em outro comentário:

Que coisa agradável seria se, por causa de um pedaço de carne, eu viesse a perder o filho da minha filha! (Círop.I.4,13).

Na segunda passagem (Círop.I.4,16-28), Ciro, ainda criança, participa de sua primeira batalha. Quando o príncipe Assírio saqueia regiões fronteiriças com a Média, inicia uma guerra entre os dois países e Ciro escondido acompanha seu avô para o campo de batalha. Apesar da juventude, Ciro planejará a estratégia dos soldados medos, revelando, portanto, sua natureza belicosa. Porém,

Como um cão de boa raça, mas inexperiente, imprudentemente vai de encontro ao javali, assim também Ciro arremetia, apenas tentando golpear quem ele alcançasse, não se precavendo de nenhuma outra coisa. Os inimigos, quando viram os seus sofrendo, avançaram as tropas, a fim de que interrompessem a perseguição, ao verem que eles estavam se lançando adiante.

Em vista disso, Astíages, após o fim da batalha, não sabia o que dizer a Ciro, “[...] pois, de um lado, reconhecia que ele era o responsável pelo feito, mas de outro, percebia que ele fora arrebatado pela coragem (*tólmēi*)”. Além disso, Ciro é visto rodeando com seu cavalo os mortos da batalha, contemplando-os. Com muito custo arrancaram-no de lá e, ao ver o semblante do avô, Ciro escondeu-se atrás dos que o conduziam (Círop. 1.4, 24).

O silêncio de Astíages e a sua admoestação após a caça são instrutivos para Ciro, que, revendo suas ações, pode refletir o quanto desagradou ao avô, pelas ações intempestivas que colocaram sua

própria vida em risco. Desse modo, como mentor de Ciro nessas passagens, Astíages provoca uma mudança vital em sua personalidade, sem a qual, talvez, Ciro teria um fim diverso, dominado pela *hybris*, como na versão narrada por Heródoto (2002) (*Hist.*I.95-216)⁶. Essas passagens, portanto, mostram que há uma evolução na construção da personagem e que Ciro não nasce pronto como modelo de líder que virá a ser no final da obra. A importância disso na tessitura narrativa é que Ciro, a partir daí, não mais se arriscará, nem arriscará os seus aliados, gratuitamente no campo de batalha. Conter a impetuosidade do menino é fundamental para sua trajetória posterior e esse abrandamento de sua paixão só é conseguido por meio das admoestações do seu avô-mentor Astíages.

O segundo mentor de Ciro na *Ciropedia* é seu pai, Cambises. O rei dos Assírios, tomado de ambição, forma uma aliança com os povos vizinhos contra os medos e persas, acusados de se fortalecerem para dominar a região. Astíages já era falecido e Ciaxares, que se tornara rei dos medos, pediu auxílio a Ciro. O diálogo entre Ciro e Cambises se dá no fim do primeiro livro, quando o pai escolta o filho até a Média, para este comandar o exército persa (*Cirop.*I.6). Segundo Gera (1993) os métodos utilizados por Cambises são similares aos de Sócrates nas *Memoráveis*, porém a autora filia essa longa conversa com o gênero de instrução moral dos *hypothesis*, escritos que, inicialmente em verso, apresentam um locutor que exorta e aconselha. Segundo a autora, há nesse gênero a tradição de que um homem mais velho dirija-se a um mais novo. Inicialmente apenas com um locutor, o gênero foi inovado ao que parece por Hípias que, adaptando-o à prosa, deu voz à segunda figura desse implícito diálogo: o jovem. As informações a respeito desse gênero são escassas; o certo é que, nesta cena da *Ciropedia*, o narrador se apaga quase totalmente, mimetizando os locutores do diálogo, Ciro e Cambises. Em sua participação, o narrador enquadra o diálogo que seguirá e ordena as falas com construções

⁶ Na versão narrada por Heródoto da vida de Ciro, o rei persa morre em batalha contra os Masságetas, por confiar em demasia no tamanho do seu exército e na sorte que sempre lhe acompanhara. Tal *hybris* o impediu de ler com correção os sinais enviados pelos deuses (I.204-214).

do tipo “Ciro disse”, “Cambises disse”, organizando as locuções da personagem e dramatizando a cena.

Os temas do diálogo giram em torno da temperança, a obediência, a piedade, entre outras, uma vez que Cambises retoma, avaliando por meio de perguntas, os conhecimentos do filho. Giro se mostra preparado em muitos dos conceitos discutidos. Todavia, o importante na participação dos mentores não é averiguar aquilo que a personagem sabe, mas, justamente, demonstrar as avaliações equivocadas para que a participação do mentor tenha um efeito vital na sua trajetória. Desse modo, Em *Cirop*. I.6,8, a primeira correção de Cambises retoma o discurso que Giro proferira aos seus soldados (*Cirop*.I.5,7) em que afirmava a superioridade dos persas sobre os outros bárbaros pela moderação de seus costumes. A crença de Giro é que os persas, habituados às privações, não por necessidade, mas por hábito, superariam as adversidades na guerra. Cambises lembra a Giro, porém, que nem sempre a luta dos homens é contra outros homens, mas sim “[...] contra coisas em si mesmas” (*prós autà tà prágmata*), sobre as quais não é fácil ser superior e o bom general é aquele que, antes que as necessidades surjam, toma todas as providências. Giro lhe responde que Cíaxares trará provisões necessárias para o exército, porém quando seu pai lhe pergunta se ele sabe o real tamanho das riquezas de Cíaxares, e Giro nega, seu pai lhe pergunta: “Apesar de tudo, confias em coisas desconhecidas?” (*Cirop*.I.6,9).

Com esse mote, Cambises estabelecerá que, para um bom general, é necessário prever também as necessidades futuras e que, confiando no incerto, o homem, pego desprevenido pelo acaso, não terá como agir. Seguir-se-á então o diálogo com Cambises e Giro retomando os pontos essenciais que um general não deve negligenciar: as provisões, a saúde e o físico dos soldados, as estratégias militares, a preparação dos soldados, como incutir ardor na tropa, e como conquistar a obediência dos soldados. Para cada um desses pontos, as estratégias discursivas são quase sempre as mesmas e podemos descrever uma estrutura de argumentação: Cambises pergunta a respeito de um desses pontos, então Giro dá uma resposta que Cambises imediatamente revisa, marcando os limites do ponto

de vista de Ciro. Ciro então se convence, pede ajuda ao pai que o aconselha a como realizar seus intentos. Ou seja, Cambises, como pai, mas também como mentor, evita que Ciro vá à batalha com conceitos preestabelecidos e errôneos. O diálogo faz Ciro evoluir passo a passo, à medida que aprende a tornar-se um bom general.

Para exemplificar essa postura vejamos o tema da obediência. Após Cambises admoestá-lo a nunca confiar no incerto, pois o verdadeiro comandante planeja tudo antes de seus soldados, Ciro revela que o melhor meio de conseguir a obediência dos homens “[...] é louvar e honrar o obediente e ao desobediente desprezar e punir” (*Cirop.*I.6,20). Cambises então lhe responde:

Esse, filho, é o caminho para a obediência forçada; para uma muito melhor do que essa, a obediência voluntária, há um caminho muito mais curto. Pois, os homens obedecem com grande prazer aqueles que consideram mais sensatos nos seus interesses do que eles mesmos (*Cirop.*I.6,21).

Esse ensinamento marcará toda a conduta militar de Ciro na narrativa, já que a clemência com os inimigos é uma das suas características mais proeminentes. A punição garante uma obediência aparente, porém, no punido, sempre irrompem ímpetus de vingança, enquanto que, perdendo seus inimigos, conquistará valiosos aliados, como Tigranes, Araspas, Góbrias, Gadatas e Abradatas.

Cambises procura comprovar a verdade de seu ensinamento através de símiles: o doente obedece com ardor ao médico, o navegante ao piloto, aquele que não sabe o caminho confia em quem sabe (*Cirop.*I.6,21). Ciro, então, pergunta como ter a reputação de sábio na guerra, ao que Cambises responde:

Não há, filho, caminho mais curto, a respeito das coisas em que desejás parecer ser sensato, do que tornar-se, de fato, sensato a respeito desses assuntos. Observando a fundo cada uma das coisas, reconhecerás que eu digo a verdade. Se quiseres, não sendo bom agricultor, parecer ser bom, ou cavaleiro ou médico ou flautista ou qualquer outra coisa, imagine quão numerosas

coisas a ti seria necessário maquinar por causa da aparência. E se tu persuadires a muitos, a te louvares, para que obtenhas fama e adquiras bons equipamentos de cada um destes ofícios, em um instante seria o embusteiro, mas pouco depois, quando precisasse oferecer uma prova, tu te verias desmascarado e ainda um charlatão (*Cirop.* I.6,22).

Sem os conselhos de Cambises, Ciro não seria o modelo de líder que a narrativa glorifica. O papel de Cambises como mentor é essencial na formação de Ciro e no seu sucesso como governante. Para Tatum (1989), essa cena ainda fala de como harmonia entre pai e filho é fundamental para o projeto de formação ética no sucesso do indivíduo. Cambises é o que Detienne ([198-]) chama de “mestre da verdade”. Não é o adivinho, o poeta e o rei da justiça do mundo arcaico que possuíam o dom de espalhar a verdade, pois eram agraciados pelas Musas. É o “mestre da verdade” de conhecimentos práticos, que promove a educação ao transportar o educando para o caminho da perfeição. Ciro, no final da narrativa, torna-se também um mestre da verdade, pois, podendo olhar seu passado de sucessos, torna-se possuidor de um conhecimento que deve passar aos seus filhos no leito de morte (*Cirop.* VIII, 7) justamente como seu pai fizera na sua juventude.

Foram analisados os elementos estruturais que compõem a *archaica* do romance de formação, ou seja, aqueles constitutivos e determinantes na caracterização do gênero. Percebeu-se, a partir da análise, que a combinação desses elementos efetua a evolução da personagem principal da narrativa. O Ciro do início da narrativa é diverso do Ciro do fim dela e essa diferença se deve à formação de Ciro, que, por meio da instituição e da participação de mentores, torna-se, no fim da obra, além do líder ideal, um mestre da verdade, capaz de ensinar pela autoridade da sua vida. Portanto, a personagem não é estática, mas evolutiva. Segundo Due (1989), descrições de crianças na Literatura Grega não são muito frequentes e isso justifica os esforços de Xenofonte em descrever o desenvolvimento de Ciro de forma realista. Assim, observa-se que a personalidade de Ciro sofre uma determinada evolução, que

sinalizará o aperfeiçoamento de suas qualidades tanto as inatas quanto as desenvolvidas nas instituições educacionais. Sem esse aperfeiçoamento o destino do herói correria por cursos outros, que são exemplificados pelo destino trágico de outras personagens. Conclui-se, portanto, que, do ponto de vista da construção da personagem, ela não é estática como as personagens dos outros tipos de romance, inclusive o biográfico, porém se enquadra na definição de Bakhtin (2010) para o romance de formação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**: os gêneros do discurso. Tradução de Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance**: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: UnB, 2005.

DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, [198-].

DUE, B. **The Cyropaedia**: Xenophon's aims and methods. Aarhus: Aarhus University Press, 1989.

GERA, D. L. **Xenophon's Cyropaedia**: style, genre, and literary technique. New York: Oxford University Press, 1993.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HERÓDOTO. **Histórias**. Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução ao Livro I, notas e tradução de Maria de Fátima Silva e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: 70, 2002. v.1.

HOLZBERG, N. The genre: novels proper and the fringe. In: SCHMELING, G. (Ed.). **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003. p.11-28.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Herder, 1995.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LORAUX, N. **A invenção de Atenas**. Tradução de Lillian Valle. São Paulo: 34, 1994.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

MOMIGLIANO, A. **The development of greek biography**. London: Expanded, 1993.

MOURA, J. F. de. **Imagens de Esparta**: Xenofonte e a ideologia oligárquica. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, 2000. (Hélade, Supl.2).

TATUM, J. **Xenophon's imperial fiction**: on the education of Cyrus. New Jersey: Princeton, 1989.

TODOROV, T. **Poétique de la prose (choix) suivi de nouvelles recherches sur le récit**. Paris: Du Seuil, 1980.

TUERO, J. L. Otros historiadores del V y IV. In: LÓPEZ FÉREZ, J. A. (Ed.). **Historia de la literatura griega**. Madrid: Cátedra, 1988. p.568-592.

XENOPHON. **Opera omnia**. Oxford: Oxford University Press: Clarendon Press, 1910. v.4.

PARTE 2

TEATRO ANTIGO E TEATRO MODERNO

CULTURA CORAL NA GRÉCIA ANTIGA: PERFORMANCE DO CORO E SEU PAPEL NA FORMAÇÃO DO CIDADÃO GREGO¹

Jane Kelly de Oliveira

O coro é a marca essencial das obras dramáticas do século V a.C. e está presente em todas as formas de manifestações teatrais da Ática no período clássico. Deixando de lado as diferenças, comédia, tragédia e drama satírico compartilham entre si a característica comum de terem um coro presente em sua estrutura. Esse fato é o que leva Thiercy (2001, p.202, tradução nossa) a afirmar que “o coro era o elemento mais específico do drama grego” e era percebido como um elemento essencial do espetáculo.

A importância deste elemento, não só estético, mas principalmente cultural, vem sendo cada vez mais destacada pelos estudos da cultura clássica e os objetos de pesquisa, que abrangem descobertas arqueológicas e interpretações de excertos textuais, associados às modernas chaves teóricas, fazem frutificar esse campo do conhecimento.

¹ Este artigo foi escrito a partir da tese de doutorado por mim defendida e orientada pela Profa. Maria Celeste Consolin Dezotti. A ela agradeço pela presença inspiradora em minha vida acadêmica.

Desde a antiguidade, estudiosos tentam recompor o processo do qual se originou o drama grego, estando o coro sempre presente, ou melhor, no centro das hipóteses sobre a origem ritual do teatro. Na tentativa de recomposição dos primórdios do drama, concorreram para a estruturação da comédia alguns eventos rituais ligados ao culto de Dioniso.

Adrados (1983) dá uma visão panorâmica das origens rituais da comédia. Segundo ele, a questão se divide em duas vertentes: uma, defendida por Herter, propõe que a comédia se origina de diversos *kómoi*, os quais poderiam contar com a presença do *exarconte*, que estabeleceria as primeiras relações dialógicas dos *kómoi*. Outra, defendida por Körte, parte concretamente do *komos* ático e de cenas entre atores, provavelmente de origem dórica.

Assim como Adrados (1983), Pickard-Cambridge (1966) concorda com a origem da comédia a partir de uma espécie de *kómos*-sequência. Cornford (1934) e Bowie (1993), retomados por diversos autores², contribuem para a difusão da ideia da existência de um *komos*-sequência de onde teria germinado um proto-drama ritual do qual resultaria, muito mais tarde, no drama grego.

Os rituais e as procissões urbanas e agrárias também disputam espaço nas teorias da estruturação do drama. Lesky (1995), por exemplo, estabelece que a comédia pode ter derivado de *kómoi* antigos³ em que cidadãos pintavam o rosto e, em procissão, iam pelas ruas da cidade insultando os demais cidadãos.

A origem da comédia sempre foi obscura. Mesmo Aristóteles, que estava a apenas um século de distância de Aristófanes, considera que

[...] se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas não se cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era cons-

² Sobre a origem ritual do drama e a sua ligação com a religião, cf. Adrados (1983), Bowie (1993), Cornford (1934), Sifakis (1971).

³ Outros *kómoi*, como a faloforia em que grandes falos eram exibidos, podem ter dado origem ou contribuído para a estruturação da comédia.

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

tituído por voluntários (ἐθελονταί). E também, só depois que teve a comédia alguma forma (σχήματα τινα), é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes. (Po. 1449a 36 e 1449b 1-6).⁴

Ao lado da ideia de que o drama deriva dos eventos rituais pré-dramáticos da Grécia antiga, uma outra linha defende que o drama é herdeiro da vocação performática das manifestações culturais da Hélade. Essa cultura da performance não está totalmente desvinculada dos festivais religiosos públicos, como mostra Herington (1985), mas nas descobertas históricas não há referências a antecedentes pré-trágicos relacionados a sacrifícios a deuses ou rituais de qualquer tipo (HERINGTON, 1985), como tinham proposto Cornford e Bowie.

Segundo Herington (1985), a poesia era o meio de glorificar as divindades e os festivais religiosos geralmente contavam com grupos performáticos que honravam os deuses dançando e cantando. A cultura da performance não se manifestava apenas nos festivais religiosos, mas em toda atividade cultural da Grécia. A poesia, antes de ser dramática, era performática. Essas características performáticas pré-dramáticas aparecem tanto na poesia épica quanto na lírica e, se observamos o panorama da literatura grega, veremos desenhado no mapa da Grécia quais centros culturais e de poder abrigaram as manifestações artísticas em diferentes épocas. Antes do século V a.C. os registros poéticos não estão em grego ático. Lacônia, Beócia, Lesbos são os lugares em que a cultura musical vigorava⁵. Sendo assim, entre os anos 570 e 490 a.C., uma verdadeira revolução cultural deslocou as manifestações culturais para a Ática, que se tornou centro de arte e poder⁶.

⁴ Os trechos da *Poética* aqui apresentados foram traduzidos por Eudoro de Souza (ARISTÓTELES, 1966).

⁵ Cf. Herington (1985, p.82).

⁶ Para Herington (1985), o primeiro passo para que Atenas se tornasse referência cultural e política na Grécia foi a organização das Panateneias de 566-5 a.C., sob o governo de Pisístrato. O festival contava com a apresentação de rapsodos e poetas

A forma que os rapsodos e os poetas líricos tinham de garantir a transmissão de suas obras era performando-as, seja em eventos públicos, como os festivais, ou em eventos privados, como os banquetes⁷. Mas, dada a percepção de tempo e de arte dos gregos, a reperformance garantia a convivência das diferentes manifestações poéticas e a divulgação de poemas antigos, por meio da declamação pública, coincidia com o surgimento de novos. Quando o drama, sediado em Atenas, foi inserido em um concurso público, toda a confluência de performances diversas (poesia épica, lírica, cantos corais etc.) contribuíram para a estruturação da tragédia, primeiro gênero dramático a ser abrigado em um festival civil. Desta migração geográfica e temporal, temos os diferentes extratos métricos e formais que compõem a estrutura da tragédia.

A comédia, neste contexto, também é herdeira das manifestações performáticas anteriores. O gênero irmão da tragédia tem um trânsito mais fácil para chegar aos festivais oficiais da cidade, uma vez que o espaço para o drama já estava estabelecido. A grande luta da comédia sempre foi para ser equiparada aos demais gêneros, uma vez que sempre foi considerada inferior. Aristófanes, por várias vezes em sua obra, se intitula um aprimorador da comédia. O tratamento da comédia como gênero inferior pode ser testemunhado em Aristóteles quando ele afirma:

Vindas à luz a Tragédia e a Comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram Comédias, outros, em lugar de Epopeia, compuseram Tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras. (Po. 1449a 1-5).

Instaurada a comédia no cenário dos festivais oficiais de Atenas, voltamos para a questão do coro. Nesta proposta que liga o

líricos. Em 536-5 a.C. foram inauguradas as Dionísias, que representavam uma novidade nos festivais da época por incluir competição de poetas trágicos.

⁷ Jones (1997, p.291) aponta que no século V a.C. havia um mercado livreiro em Atenas, mas “muito mais importante que a palavra escrita era a falada.” O conhecimento de um poeta, ou historiador, ou cientista era transmitido pela fala.

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

drama ao caráter performático da Grécia, o coro também ocupa lugar privilegiado na realização dramática uma vez que este elemento, seja na tragédia ou na comédia, é um grande realizador da performance teatral, pois congrega todas as funções performáticas distribuídas entre os outros elementos da peça. Ele canta, dança, interpreta, recita e dialoga. Além disso, o foco de toda a operação para a realização do festival dramático está centrado no coro. Isso é confirmado pelo uso vocabular da época – a expressão usada quando o poeta inscrevia-se no *proagón* era **competir por um coro** (WILSON, 2000).

O teatro grego era fundamentalmente uma experiência musical. Peter Wilson (2008) em seu texto “Os músicos entre os atores”, mostra que a tragédia antiga estava mais próxima daquilo que costumamos chamar de ópera coral que do teatro, pois até mesmo o diálogo puramente falado tinha qualidades rítmica e musical conferidas pelo metro

[...] ao passo que sua parte coral mais importante – as canções e danças do coro que se entrelaçavam com as partes faladas – era cheia de recursos, ou seja, tratava-se de produções complexas de rigorosos e altamente estudados passos de dança mais o canto grupal de 12 ou 15 coreutas (24 na Comédia Antiga), tudo ao penetrante som do *aulós*. (WILSON, 2008, p.48).

Essa importância conferida pelos gregos à performance coral é facilmente compreendida quando observamos que, por tratar-se de uma cultura oral, o canto está em posição de destaque na transmissão e perpetuação do conhecimento. O termo *song culture* cunhado por Herington (1985), em seu livro *Poetry into drama*, dá conta desta atmosfera em que o caráter performático estava intimamente ligado à educação e à manutenção de valores cívicos. Devido a essa importância, o aprendizado da música representava uma parcela importante na educação dos gregos e ombreava com outros elementos da paideia antiga. Peter Jones em seu livro *O mundo de Atenas* diz que:

[...] a música era com certeza importante para todas as pessoas de todos os níveis da sociedade ateniense. Platão, inclusive,

levava tão a sério o significado moral da música que banuiu de sua cidade utópica todos os musicais, exceto um. A música tinha um grande papel em muitos festivais, sobretudo nas Dionísias, com seus coros líricos na tragédia e na comédia e suas competições entre coros de homens e meninos no canto de ditirambos (cantos em homenagem a Dioniso). Essas competições de coros apontam para a íntima ligação entre a música e a poesia em Atenas. [...] Igualmente íntimo era o vínculo entre música e dança: *chorós*, em grego, quer dizer “uma dança” e “coro”. (JONES, 1997, p.176).

Essa formação de valores complexos capazes de fazer conviver o amor à guerra e à arte é o que torna compreensível a afirmação de Wilson quando ele diz que “[...] o condutor de coros e o comandante das trirremes estavam no mesmo nível em relação ao apoio institucional que eles recebiam da *pólis*.”⁸ (WILSON, 2000, p.4, tradução nossa). Para o autor um comandante de trirreme e um líder de coro dividem a responsabilidade e o prestígio de fazerem parte de elementos institucionais importantíssimos para a cidade.

A arte, a guerra e os festivais religiosos com suas características performáticas eram eventos sustentados pela cidade, que os abrigava sob um sistema de liturgia conhecido como Coregia. Esse sistema litúrgico contava com a participação da mais alta classe social de Atenas, que destinava recursos particulares para o ensaio e realização das performances corais da pólis.

O sistema da coregia

A nós, homens e mulheres do século 21, parece estranho que um cidadão oferecesse suas riquezas para a realização de um evento cultural público. O máximo que testemunhamos é uma pessoa jurídica incentivar eventos culturais para ter uma redução no imposto pago aos cofres públicos. Mas em Atenas da época

⁸ “[...] the ‘leadership of *choroi*’ and the ‘command of trirremes’ were on par in the institutional support they received from the polis.” (WILSON, 2000, p.4).

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

clássica as relações econômicas eram bem diferentes. Como afirma Wilson (2000), os princípios ético-sociais regem os econômicos e, no sistema de liturgia, a rede interpessoal tinha grande importância a ponto de se considerar que a economia grega era baseada em relações interpessoais.

As instituições da pólis eram suportadas pelas doações dos cidadãos ricos e poderosos⁹. Um sistema de liturgia garantia que a parcela mais abastada da população doasse parte de suas riquezas para o funcionamento dos eventos públicos, mas essas ‘doações’ eram compulsórias aos donos de grandes propriedades rurais¹⁰.

Dois categorias principais de liturgias existiam: a trierarquia, destinada à manutenção de um tipo de embarcação de guerra, e a coregia, destinada à produção dos festivais. Para o corego que doava parte de sua riqueza à dispendiosa realização das performances corais, a retribuição vinha por meio da evidência pública alcançada. O seu lugar de destaque na sociedade pode ser atestado pelas descobertas arqueológicas: nas didascálias, monumentos em honra aos vencedores dos concursos performáticos, o nome do corego estava em realce, junto com o nome do Arconte Basileus¹¹.

⁹ Como esse grupo era responsável pela realização dos eventos culturais da antiguidade, podemos, seguindo Wilson (2000), nos questionar a respeito da possibilidade de esse grupo guiar a produção cultural de acordo com seus interesses políticos. Mas havia mecanismos que impediam esta possibilidade. O próprio sistema de premiação dos festivais a inibia, pois submetia, não apenas a obra, mas todos os envolvidos na apresentação ao crivo do público.

¹⁰ Conforme afirma Jones (1997, p.156), “[...] desde o tempo de Sólon, século VI, os cidadãos haviam sido divididos em quatro grupos censitários baseados na renda agrícola para fins de distribuição de poder político.” Segundo as regras da democracia ateniense, o poder político era distribuído de acordo com a riqueza de cada cidadão do grupo.

¹¹ Peter Jones (1997, p.234-235) transcreve em seu livro *O mundo de Atenas* uma parte do discurso feito por Lísias para a defesa de um *corego* acusado de suborno. Esse excerto evidencia os altos gastos que um só cidadão poderia ter:

“Submeti-me a *dokimasia* para tornar-me cidadão no arcontado de Teopompo (411-10). Fui então nomeado produtor (*khoregós*) de tragédias e gastei trinta minas. Três meses depois, ganhei o primeiro prêmio nas Targélia com um coro ditirâmico masculino, tendo gasto duas mil dracmas. No arcontado de Glaucipo (410-9), gastei oito mil dracmas com dançarinos pírricos nas Grandes Panateneias e conquistei o

As habilidades necessárias para a realização das performances corais são incontestáveis. Os textos da comédia e da tragédia indicam que o coro deveria ser capaz de cantar, dançar, recitar, interpretar e fazer malabarismos (no caso da comédia). Wilson (2008, p.48) afirma que “[...] até certo ponto, é falso caracterizar os *auletai* como “os” músicos do drama: o poeta era compositor musical; os coreutas precisavam ser grandes conhecedores de canto e dança.”, o que demanda um longo período de ensaio e muita dedicação por parte dos coreutas envolvidos, bem como grande investimento por parte do corego patrocinador e produtor.

Todo o processo acontecia sob a tutela do Estado. Oito meses antes do festival das Dionísias o corego era nomeado pelo Arconte. Logo após essa nomeação, os poetas aspirantes eram selecionados em um festival prévio¹² e a cada poeta era destinado um corego financiador. Tudo indica que a ligação entre o corego e o poeta era feita por sorteio. Mas o trabalho do Arconte não termina com a nomeação do corego e a vinculação deste a um poeta, ele, também, tem a importante função de unir dois elementos essenciais do drama: o coro e os atores¹³.

A competição teatral é apenas um estágio do prolongado processo que existe antes do festival. O roteiro proposto por Wilson

primeiro prêmio como *khoregós* com um coro ditirâmico masculino nas Dionísias gastando cinco mil dracmas, incluindo nestas o custo da oferenda da trípode. No arcontado de Díocles (409-8), gastei trezentas dracmas em um coro cíclico nas Pequenas Panateneias.

Entrementes, fui trierarca por sete anos e gastei sete talentos e... duas vezes paguei *eisphorai*, em uma ocasião trinta minas e na outra quatro mil dracmas.

Logo depois de navegar de volta para Atenas, no arcontado de Aléxis (405-4), servi como produtor de uma exibição de ginástica (*gumnasiarkhos*) nas Prometéias e ganhei o primeiro lugar, tendo gasto doze minas. Depois fui nomeado *khoregós* de um coro de meninos e gastei mais de quinze minas. Em seguida no arcontado de Euclides (403-2), ganhei o primeiro prêmio como *khoregós* de uma comédia de Cefisodoro e gastei dezesseis minas, contando-se o custo das ofertas dos equipamentos. [...]”

¹² O processo de seleção continua sendo obscuro para os estudiosos. Para maiores detalhes sobre o assunto, cf. Wilson (2000) e Winkler e Zeitlin (1992).

¹³ O corego parece não ter tido nenhuma responsabilidade quanto ao pagamento dos atores. Cf. Wilson (2000, p.61).

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

(2000) para os preparativos das Dionísias sugere que o processo se inicia com a decisão do poeta em ingressar no agressivo mundo da *komodidaskalia*. A princípio, os jovens poetas ficam sob a tutela dos mais experientes. Ao requerer um coro, o poeta apresentava, num *proagón*, uma versão resumida da peça candidata a disputar o prêmio das Dionísias. Ao poeta cujas peças eram selecionadas, um corego já nomeado era atribuído por sorteio. A partir de então, começavam os ensaios.

O sistema da coregia, enfim, envolvia instituições políticas, religiosas e culturais.

Sobre como o coro se unia a essa dupla de corego e poeta restam muitas dúvidas. Pode ser que o coro ficasse a cargo do próprio corego já que o termo usado para a concessão do corego ao poeta era “**garantir um coro**” (WILSON, 2000, p.61), o que sugere que corego e coro eram sentidos como uma só concessão.

A etimologia da palavra χορηγός pode nos ajudar nesta questão. A palavra corego é composta pelo substantivo grego χορός (coro) e pelo verbo ἄγω (conduzir). De acordo com esta etimologia o corego poderia ter sido, a princípio, não apenas o financiador do espetáculo, mas também o ensaiador ou o condutor do coro em cena. Por isso, os dois elementos eram tão amalgamados. Mas depois, inseridos em um ambiente cada vez mais competitivo que exigia o aperfeiçoamento dos membros envolvidos, profissionais especializados passaram a treinar o coro e a guiá-los em cena.

Depois de se formarem os grupos de poeta, corego e coro, os trabalhos voltavam-se para a realização do espetáculo e ao corego ficava o encargo de cobrir os gastos com ensaio, alimentação, manutenção e indumentárias dos coreutas e dos demais atores.

Constituição do coro e sua importância para a formação do cidadão

Pelo que foi exposto fica evidente que o amadorismo, tal qual conhecemos hoje, não concede ao cidadão tempo suficiente para a preparação do coro com tantas habilidades. Mas toda a **paideia** grega era alicerçada em valores bem diferentes dos nossos e o Estado

garantia que espaços públicos fossem destinados à educação de seus jovens, principalmente dos filhos das famílias abastadas. Participar do coro era um dos passos da formação do cidadão grego.

Quanto à idade dos coreutas a crítica divide-se. Winkler e Zeitlin (1992) acreditam que os coreutas eram jovens efebos que, devido à participação nos festivais e à consequente interpretação de diferentes papéis, poderiam desenvolver habilidades cívicas que fizessem deles bons cidadãos no futuro. Wilson (2000), por sua vez, considera que não apenas efebos poderiam fazer parte dos coros, mas também homens em idade madura. Ele defende que os diferentes gêneros contavam com coros compostos por coreutas de diferentes idades. O coro do ditirambo seria composto por jovens, já o da comédia e o da tragédia, por adultos.

Ante este impasse, buscamos no párodo de *Vespas*, de Aristófanes, indícios verbais que podem nos trazer esclarecimentos. O coro de velhos heliastas da peça era acompanhado por um coro de meninos que levavam as lamparinas. Esse coro paralelo assume o papel ficcional de filhos dos juízes. No verso 290, o coro dirige-se a um dos meninos e diz “avance, menino! Avance”¹⁴, daí podemos deduzir que, apesar de homens adultos comporem o coro desta comédia, a participação de crianças não era vedada. Sendo assim, mesmo considerando que os coros do drama eram formados majoritariamente por adultos, a iniciação ainda na infância destes cidadãos é documentada.

Um excerto de Demóstenes, utilizado por Wilson (2000) para exemplificar que o corego poderia construir prédios chamados *coregeion* destinados ao treinamento e à preparação permanente de jovens que desejassem desenvolver as habilidades de canto, dança e encenação, pode, também, demonstrar que o coreuta era treinado desde jovem. No discurso de Demóstenes está registrada uma disputa entre dois irmãos por uma vaga num desses centros de treinamento. Demóstenes escreve para Mantíteos contando que dois meio-irmãos se desentenderam porque o bastardo foi selecionado para fazer parte do coro e o outro, não. Quando o legítimo foi pedir satisfação a

¹⁴ Tradução de Mário da Gama Kury (1996).

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

Hipotandes, dono do *coregeion*, este respondeu-lhe que a seleção não se devia à indicação do pai, uma vez que quem o apresentou havia sido a sua mãe, mas ao fato de o bastardo ter frequentado o *coregeion*.

Se considerarmos que a educação do jovem grego prevê a formação musical e o preparo do corpo para a dança, fica mais fácil admitir que o coro nas realizações dramáticas do século V a.C. poderia ser composto por cidadãos comuns e não por profissionais do teatro. Como afirma Thiercy:

Os coreutas não eram, diferente dos atores, profissionais, mas cidadãos atenienses. Eles deveriam ter um bom nível de conjunto para o canto e a dança pois eles eram formados desde a mais tenra idade, principalmente graças ao concurso de ditirambo que mobilizava, a cada vez, uma massa de quinhentos coreutas¹⁵. (THIERCY, 1986, p.69, tradução nossa).¹⁶

Algumas passagens da comédia aristofânica são testemunhos da importância da educação poética e musical dos jovens gregos. Em *Nuvens*, Estrepsíades pede que seu filho declame “alguma coisa de Ésquilo” (v. 1364) e depois que “cante alguma coisa desses modernos” (v. 1371)¹⁷.

Concordamos que o coro deveria ser formado por amadores, mas as comédias de Aristófanes nos levam a pensar que ao menos o corifeu deveria ser um profissional¹⁸, pois, como percebemos ao ler as comédias de Aristófanes, é frequente que as falas proferidas pelo

¹⁵ *Les choreutes n'étaient pas, contrairement aux acteurs, des professionnels, mais des citoyens athéniens. Ceux-ci devaient avoir un bon niveau d'ensemble pour l'orchestique et le chant car ils y étaient formés dès leur plus jeune âge, principalement grâce aux concours de dithyrambes qui mobilisaient à chaque fois une masse de cinq cents choreutes.* (THIERCY, 1986, p.69).

¹⁶ Apesar de Thiercy afirmar no excerto citado que o coro era formado por cidadãos, no artigo “Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane”, de 2001, o mesmo autor admite a ideia de que pelo menos o corifeu poderia ser um ator profissional, dada a importância do coro na peça.

¹⁷ Tradução de Gilda Reale Starzynski (1967).

¹⁸ Thiercy, no artigo Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane (TOBIA, 2001), também aventa a possibilidade de o corifeu ser profissional. O

corifeu direcionem a ação do grupo coral e sirvam como um roteiro para a execução da ação. Podemos supor a partir disso que o corifeu deveria receber um treinamento diferente e ser um profissional capaz de orientar os coreutas. Além disso, em mais de uma comédia, o nome Estrimodoro¹⁹ é anunciado como corifeu. Temos algumas possibilidades para interpretar essa reincidência de um mesmo participante em peças diferentes do mesmo autor.

1) Se o coro é formado totalmente por amadores, teremos que acreditar que mais de uma vez o corego foi concedido, por sorteio, ao mesmo poeta e selecionou o mesmo cidadão para participar do coro e, dada a desenvoltura dele, por mais de uma vez, exerceu a função de corifeu, ou seja, por mais de uma vez foi selecionado, dentre os coreutas, para ser o líder do coro, o que explicaria o mesmo nome ter sido citado em mais de uma comédia. Essa ideia é possível uma vez que a sorte pode ser arquiteta de tal coincidência, mas é improvável.

2) O nome pode ser fictício e fazer referência a algum cidadão que não podemos acessar. Essa suposição pode ser sustentável já que o nome Στρυμόδωρος, formado pela justaposição das palavras Στρυμών e δῶρον, pode fazer referência a um presente, δῶρον, vindo da Trácia, pois a palavra Στρυμών é o nome de um rio daquela região. O nome pode referir-se a alguém de origem Trácia que convive entre os atenienses.

3) Estrimodoro pode ser o nome de um ator profissional especialista em conduzir o coro, ou de um ensaiador que participava da peça com o coro. A equipe técnica poderia ser selecionada pelo autor das obras e, se assim fosse, estaria justificado o fato de, em mais de uma obra, o mesmo nome ser proferido.

O corego, como foi visto, era cidadão da mais alta classe censitária de pólis; há evidências de que os poetas também fizessem parte das classes mais abastadas. Não há certezas em relação ao processo de seleção dos coreutas, mas as habilidades exigidas, a necessidade

autor considera esta possibilidade quando afirma que o coro tem a reiterada tarefa de estabelecer um vínculo entre público e palco.

¹⁹ Cf o párodo de *Véspas* e de *Lisístrata*.

Cultura coral na Grécia Antiga: performance do coro e seu papel na formação do cidadão grego

de tempo para ensaio e o caráter pessoal e particular da relação entre corego e coro podem ser indícios de que ao menos parte dos coreutas era derivada de classes médias ou altas²⁰.

Se for assim, a representação do coro nos festivais colocava frente a frente duas classes econômicas e sociais: a elite, formada pelo trio coro, corego, poeta, e a grande massa da plateia composta pelas mais diferentes classes econômicas, sociais e culturais. O efeito-espelho do teatro nesse desenho dos festivais atenienses ganha outras nuances quando percebemos que a performance coral era feita para colocar os *performers* em evidência. Isso poderia gerar no público o desejo de ser coro, o desejo de fazer parte daquela elite e, consequentemente, agir de acordo com os valores ditados por ela. Nesse contexto, o relacionamento dessa massa com a elite é dirigido pelo pequeno grupo de produtores dos festivais e a importância do coro para essa sociedade é multiplicado pelo fator político.

A democracia precisou de alguns pilares de sustentação para se manter em pé e, como afirma Arnott (1989), o florescimento do teatro assim como o da marinha e do poder judiciário formam um tripé democrático e são instituições que desempenham funções importantes em Atenas.

Por outro lado, devemos considerar que a especialização cada vez maior dos eventos teatrais, somada a forte e fundamental essência competitiva do homem grego, poderia ter formado um grupo coral tão preparado a ponto de ser considerado quase-profissional, como aponta Wilson (2000). A competição teatral vai se tornando, cada vez mais evidentemente, um negócio rentável para a cidade²¹.

Talvez por esses fatores educacionais, políticos e financeiros tão intrinsecamente relacionados e constituintes da sociedade, o coro tenha sobrevivido por tantos anos na cultura grega. Ele sobreviveu a extremas pressões e contou com a preocupação das autoridades em criar mecanismos alternativos como a *sincoregia*²² para garantir a sobrevivência da cultura coral. A diversificação,

²⁰ Essa ideia é defendida por Wilson (2000).

²¹ Cf. Revermann (2006).

²² Instituição criada para garantir que o coro fosse financiado por mais de um cidadão, em épocas de dificuldades financeiras.

antes que a substituição, foi a chave para a continuidade da cultura coral (WILSON, 2000).

Coro e a formação do público de teatro

O número de cidadãos envolvidos na preparação e na realização dos eventos teatrais é espantoso. Vamos fazer aqui um cálculo rápido e sem a preocupação com a precisão numérica. Queremos apenas chamar a atenção para o grande número de cidadãos que estava ligado, de alguma forma, às performances dramáticas.

A tragédia e a comédia participavam oficialmente de dois festivais anuais, o ditirambo, de um. Os historiadores da literatura grega divergem quanto ao número de dias destinados às representações de cada gênero, mas, fazendo um balanço das informações de diferentes autores²³, podemos dizer que nas Leneias competiam cinco poetas cômicos com uma peça cada e dois poetas trágicos, cada um com duas tragédias. Neste festival temos a participação de 120 coreutas de comédia (24 integrantes para o coro de cada comédia) e 30 coreutas de tragédias, se levarmos em consideração que um mesmo grupo representaria duas tragédias, ou seja, a cada poeta seria destinado um coro.

Nas Dionisiácas Urbanas, o número de coreutas é muito maior. No primeiro dia do festival ocorriam concursos de ditirambos. Cada um dos 10 demos da Ática participava da competição com um coro formado por 50 jovens. Só aqui somamos 500 coreutas. No segundo dia havia concurso de cinco comédias. Se cada comédia tinha um coro composto por 24 membros, seriam necessários 120 coreutas. Nos terceiro, quarto e quinto dias havia concursos de tetralogia (cada uma compreende um drama satírico e três tragédias). Se a cada poeta era destinado um coro com 15 membros e se o mesmo grupo interpretava as três tragédias e o drama satírico, temos mais 45 envolvidos. Sem levarmos em consideração a existência de outras manifestações performáticas que envolviam o coro, temos, a cada

²³ Rocha Pereira (1979); Grimal (1978); Lesky (1995).

*Cultura coral na Grécia Antiga: performance do
coro e seu papel na formação do cidadão grego*

ano, mais de 800 pessoas comprometidas com a tarefa de fazer parte, ensaiar e *performar* um coro.

Esse intenso relacionamento dos cidadãos com os eventos performáticos contribuía para a formação de um público especialista em teatro. O poeta compunha suas obras sabendo que era muito provável que na plateia houvesse espectadores que teriam participado, em algum momento do passado, de um coro e, justamente por isso, esta plateia era capaz de receber as inúmeras interferências literárias que compunham o caráter intertextual da tragédia e, principalmente, da comédia, que faz das ocorrências metateatrais seara para momentos de humor. Por isso, as frequentes paródias e a crítica textual e literária apresentadas por Aristófanes não comprometiam a compreensão de seu público e garantiam ao comediógrafo tantas vitórias.

REFERÊNCIAS

ADRADOS, F. R. **Fiesta, comédia y tragédia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNOTT, P. **Public and performance in the Greek theatre**. New York: Routledge 1989.

BOWIE, A. M. **Aristophanes: myth, ritual, and comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CORNFORD, F. M. **The origin of Attic comedy**. Gloucest: P. Smith, 1934.

GRIMAL, P. **O teatro antigo**. Tradução de Antonio M. Gomes da Silva. Lisboa: 70, 1978.

HERINGTON, C. J. **Poetry into drama**. Berkeley: University of California Press, 1985.

JONES, P. **O mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festival of Athens**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

REVERMANN, M. **Comic business**: theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de história da cultura clássica**. 5.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979. v.1. (Cultura Grega).

SIFAKIS, G. M. **Parabasis and animal choruses**. London: The Athone Press, 1971.

STARZINSKI, G. R. **Aristófanes. As Nuvens**. São Paulo: DIFEL, 1967.

THIERCY, P. Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane. In: TOBIA, A. M. G. **Los griegos otros y nosotros**. La Plata: Editora Al/Margen, 2001. p.201-217.

_____. **Aristophane**: fiction et dramaturgie. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

WILSON, P. Os músicos entre os atores. In: EASTERLING, P.; HALL, E. **Atores gregos e romanos**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008. p.45-78.

_____. **The Athenian institution of the khoregia**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WINKLER, J.; ZEITLIN, F. **Nothing to do with Dionysos?**: Athenian drama in its social context. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

O ESPAÇO DRAMÁTICO EM *AS TROIANAS*, DE SÊNECA

Elisana DE CARLI

O teatro é uma arte pautada na ideia do encontro: personagens, atores, público; situados em tempos e espaços diferentes, cingidos pela ilusão cênica se encontram concomitantemente, constituindo uma unidade. Desse modo, encontra-se no texto teatral uma dualidade que o constitui: o espaço. Este caráter dual se manifesta pelo lugar de representação do texto e pelo lugar que representa; isto é, o espaço cênico, o lugar concreto de apresentação dos atores, o qual pode ser o palco tradicional do edifício teatral, um palco improvisado na rua. E, o outro, o espaço dramático, o lugar imaginado, o espaço da ficção criado pelo autor e recriado pelo leitor, e/ou pelo diretor e, consequentemente, pelo espectador. Esse universo de constituição, que é o espaço, por vezes paralelo, mas também imbricado, é considerado como uma característica essencial do teatro.

É significativo que o texto dramático, em sua formulação fundamental, apresenta personagens situados em um determinado espaço, como assinala Ubersfeld (2005). Da mesma forma, Ferrara (2003, p.193) aponta a importância do espaço no teatro, definindo-o como uma das categorias que erige a sua estrutura elementar tanto no texto quanto no espetáculo:

No teatro as características de espacialidade temporal, que ficam subjacentes na narrativa, são até valorizadas ou são de realização mais concreta, visto que o sentido de espaço, no teatro, é de apreensão mais simples e direta, o teatro tem no espaço uma de suas características básicas.

Desse modo, abordaremos essa categoria que é, juntamente com a personagem, central no gênero dramático, buscando configurar o espaço em *As Troianas*, tragédia do autor da antiga Roma Lucius Annaeus Seneca (c. 4 a.C – 65 d.C). Além de ser tida como uma característica fundamental do teatro, analisar o espaço, neste autor, se torna ainda mais necessário, visto que suas peças são consideradas peças de leitura, desprovidas de teatralidade. Assim, perceber o modo de construção do espaço dramático no texto senequiano e sua repercussão na ação dramática manifestam-se como objetivos visto que o espaço pode revelar tensões e produzir uma dinâmica ligada à ação, como demonstrou.

O espaço dramático

O espaço teatral é constituído pelo espaço cênico, entendido como o lugar de atuação dos atores e, pelo espaço dramático, entendido como o espaço da ficção, do imaginado, que se dá pela apreensão do leitor/espectador. De acordo com Patrice Pavis (2005, p.137), é o “[...] espaço dramatúrgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve constituir pela imaginação.” Esse autor também compreende, como espaço dramático, a espacialização da estrutura dramática, a qual é constituída pelos personagens, pelas ações, pelas relações entre os personagens e, o espaço como lugar em si, criado a partir das indicações cênicas, dadas pelo autor, e pelas indicações espacio-temporais dispostas nos diálogos.

Seguindo a classificação feita por Pruner (2001), o espaço dramático pode ser atual ou virtual. Entende por espaço dramático atual o que acontece em cena, o que é visível ao espectador; ao passo que

o espaço dramático virtual é o que acontece fora da cena, não visível, sendo indicado através da fala das personagens. Este último ainda pode ser determinado como próximo ou distante. A construção do espaço no texto pode se dar pelas didascálias, também chamadas de rubrica, paratexto, segundo texto, indicação cênica (PAVIS, 2005). Elas podem ser externas e internas, sendo externas aquelas que se apresentam fora do texto dramático, identificadas com caracteres diferentes, geralmente feitas pelo autor. Estas, de um modo mais incisivo, guiam a compreensão do leitor, diferentemente das internas, que estão espalhadas pelo texto, nas falas das personagens, que nem sempre são detectadas rapidamente.

Acerca deste tema, a pesquisadora Maria Celeste Consolin Dezotti apresenta detalhado estudo e esclarece que a significação de rubrica e didascália concernente ao teatro antigo diverge da acepção moderna. Como afirma Dezotti (2006), as peças da Antiguidade não apresentam essas orientações cênicas externas, sendo que nas traduções modernas desses textos, de modo geral, as didascálias externas são construídas pelos tradutores.

Os textos teatrais greco-latinos que circulam atualmente entre nós são traduções de textos preservados em manuscritos medievais, textos que informam, na melhor das condições, os participantes dos diálogos. Nessas traduções, tudo o mais que constitui o que modernamente chamamos de rubricas é de autoria do tradutor. (DEZOTTI, 2006, p.103).

Referindo-se às didascálias, Ryngaert (1996) analisa que há uma diversidade de indicações cênicas, pois conforme as estéticas, as didascálias podem ser mais precisas, vagas ou ausentes. Assim, é possível considerar que há uma intenção também nas rubricas, as quais não devem ser vistas isoladas do texto, o qual apresenta índices espaciais que as complementam, tanto no sentido de reforçar uma espacialidade, um lugar em si, ou de indeterminá-lo. Também como conclui Ryngaert (1996, p.87) “[...] o universo espacial de um texto definiu-se tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é.”

Dessa forma, a diversidade de espaços ou a sua falta é significativa. Ou seja, a configuração espacial apresentada no texto senequiano, que pode refletir em uma condição estática, se faz representar e significar de modo notório porque necessário e representativo na peça e não por precariedade do texto.

As Troianas

As Troianas, de Sêneca, trata do mito da guerra de Tróia, especificamente do final do embate entre gregos e troianos, no qual aqueles saem vencedores e decidirão o destino das troianas. Segundo Cardoso (SENECA, 1997), esta é a tragédia de Sêneca mais bem construída, com uma estrutura externa convencional, seguindo a poética aristotélica. O texto, nesta tradução de Cardoso, é apresentado com prólogo, párodo, três episódios seguidos de três estásimos e êxodo.

Ao focar o mito de Tróia, um espaço inicialmente é identificado: Tróia. O que isso pode significar, tendo em vista que o autor reside em Roma, em um período conturbado? O autor desloca a ação de Roma, não só espacial, mas também temporalmente; volta a um tempo mítico. Assim, a crítica explícita é dirigida aos gregos, mas comportando uma crítica implícita à guerra, às atitudes dos vencedores, posição detida por Roma na época de Sêneca.

Por outro lado, exalta a força troiana, a origem mítica dos romanos, criando assim um certo equilíbrio na análise feita sobre a sociedade, sem lhe causar mais problemas com o império, visto a perspectiva política que se encontra em seus textos, e mesmo, por sua atuação junto aos governantes romanos. Aqui, faz-se bastante pertinente a assertiva feita por Ryngaert (1996, p.87) sobre o espaço fora de cena:

Na maior parte das tragédias em que existem pressões políticas, os gritos do povo chegam, mesmo filtrados, aos gabinetes secretos daqueles que tomam decisões. Ainda que com relativa discrição, o exterior consegue se manifestar.

No caso d'*As Troianas*, o exterior diz respeito tanto ao espaço dramático, os gritos das troianas, quanto ao espaço real histórico, os gritos dos romanos. Nota-se assim uma projeção política na peça, a representatividade do espaço escolhido, o caráter pedagógico e reflexivo do teatro, linhas que indicam uma perspectiva possível de uma poética senequiana.

No prólogo, versos 1 ao 65, Hécuba narra, de modo breve, os fatos anteriores da destruição de Tróia e a tomada da cidade pelos gregos. E, por índices espaciais em sua fala, isto é, por didascálias internas, constitui-se o espaço dramático virtual. Hécuba, do acampamento dos gregos, onde é prisioneira, vê Tróia ardendo. A partir do verso quinze, lê-se:

As chamas cercam o palácio do rei e toda a casa de Assarco lança espessa fumaça. Mas o fogo não afasta as mãos cobiçosas do vencedor. Mesmo ardendo, Tróia é pilhada. [...] O vencedor se ergue encolerizado e mede com os olhos Tróia dominada; embora enraivecido, desculpa os dez anos de guerra. Mas também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la. (SENECA, 1997, p.31).

O uso de verbos no presente do indicativo “cercam”, “lança”, “é”, indica que Hécuba enxerga Tróia, estando próxima da cidade. Estes verbos somados a sintagmas como “fogo”, “fumaça”, “devastada” caracterizam o espaço dramático virtual próximo. É a partir destas informações presentes no texto dramático da Antiguidade que as rubricas externas são compostas posteriormente, como se tem na primeira didascália externa: “*Scaena prope Troiam*; cenário: proximidades de Tróia.” (SENECA, 1997, p.29).

No párodo, dos versos 67 a 162, Hécuba dialoga com o coro, assumindo a posição de corifeu. Não há alteração espacial, aparentemente o coro já estava em cena. Nesse sentido, a rainha de Tróia seria, desde o início, porta-voz do coro, isto é, a coriféia. Quanto ao coro, é difícil afirmar com clareza suas entradas e saídas. Sobre isso Cardigni (2002, p.44) considera que “A causa de la

falta de indicaciones escénicas, no es posible saber com seguridad si el coro se mantiene constantemente em escena, o cuándo sale o entra.”

No primeiro episódio, o espaço é o mesmo: o acampamento. Na cena I, versos 163 a 202, está o coro e Taltibio, o qual fala às troianas sobre a aparição do fantasma de Aquiles (“saiu para fora a sombra imensa do chefe tessálico”, verso 181) e o pedido de que Polixena seja sacrificada em seu nome.

Na cena II, dos versos 203 a 352, ainda no acampamento, estão Pirro e Agamêmnon discutindo a pertinência do pedido de Aquiles. Pirro defende a execução do sacrifício e demais honras em nome do pai morto, enquanto que o comandante dos gregos é contra.

Para a cena III, dos versos 353 a 370, entra Calcante com a função de resolver o impasse entre Pirro e Agamêmnon, decidindo pelo sacrifício de Políxena e Astíanax.

O segundo episódio inicia com Andrômaca, Astíanax e um ancião. A cena I se estende dos versos 409 até 522. A personagem Astíanax não tem manifestação verbal nesta cena, somente na terceira com uma única fala. Mas, sua presença é percebida por uma didascália interna, a qual também indica a espacialização. Como na fala de Andrômaca, nos versos 478 a 482:

A cidadela poderosa pela riqueza e pelas muralhas dos deuses, célebre entre todos os povos e digna de inveja, é agora um monte de cinzas. Tudo foi lançado à terra pelo fogo e não sobrou, da cidade devastada, nem ao menos um lugar em que se possa ocultar uma criança. Que local escolherei como esconderijo?

Existe ainda, é certo, o grande túmulo sagrado de meu querido esposo, venerável ao inimigo.

E no verso 504, Andrômaca diz: “Entra no túmulo, meu filho. Por que recuas e desprezas o esconderijo, olhando-o de través?”. Portanto, percebe-se que o túmulo de Heitor está em cena e que as personagens no início da cena estão próximas ao túmulo, seguindo em sua direção, já que este será o esconderijo de Astíanax. Ao final

desta cena, o ancião vê Ulisses se aproximar e avisa Andrômaca, para que controle seu medo.

A cena II é justamente a chegada de Ulisses e soldados gregos que procuram o filho de Heitor. A cena ocorre em frente ao túmulo. O astuto rei de Ítaca percebe a apreensão de Andrômaca e a pressiona: entregar o filho ou ver o túmulo do marido destruído. Entregou o filho.

Eis a terceira cena: ainda em frente ao túmulo, Andrômaca, Astíanax e Ulisses. Súplicas de Andrômaca, mas sem nenhuma eficácia. Ulisses leva o menino.

No terceiro episódio, Helena, Polixena, Andrômaca e Hécuba compõem a primeira cena que se dá próximo a um cemitério, possivelmente no mesmo espaço da cena anterior, como é possível deprender desta didascália interna, no verso 896, dito por Andrômaca: “Vês estes túmulos de chefes e estes ossos nus, em desordem, que jazem desenterrados por toda parte?”.

Na segunda cena, Pirro entra e leva Políxena, a qual não tem nenhuma fala. Percebe-se esta ação pela voz de Hécuba, no verso 1000: “Por que hesitas, Pirro? Anda”; e no verso 1003: “Ele a leva, arrastada.” Segue com o terceiro estásimo do coro de troianas.

O êxodo apresenta um mensageiro grego, Hécuba e Andrômaca. O mensageiro vem para contar sobre os sacrifícios: “A virgem foi sacrificada, o menino foi atirado do alto da muralha. Mas ambos receberam a morte com nobreza de espírito.” (verso 1063) A presença desta personagem se faz necessária pois as mortes ocorrem no espaço dramático virtual próximo, fora de cena, assim fora dos olhos do espectador. Não há nenhuma referência espacial, possivelmente o espaço é o mesmo da segunda cena do terceiro episódio. Exceto a fala final do texto, que é do mensageiro, indica uma direção: “Ide para a praia, escravas, apressai-vos: os navios estão largando as velas; a armada começa a mover-se.” (vv. 1178-79). Dessa maneira, estavam no cemitério ou no acampamento, onde ocorreram as primeiras cenas. Estes são os únicos espaços visíveis em cena, sendo classificados de acordo com Pruner (2001) como os espaços dramáticos atuais da peça.

Por este número baixo de espaços, pouca ação e falas extensas, a peça de Sêneca é considerada estática. Alguns teóricos afirmam que tem um caráter mais literário do que cênico. Contudo, é preciso levar em conta que no início do texto o desequilíbrio já está instaurado, pois há um vencedor e um vencido, não há mais um conflito a ser resolvido. Citando Ryngaert (1996, p.89):

Em sua tese sobre Victor Hugo, *Lê roi et lê boufon*, Anne Ubersfeld mostrou como o espaço textual revelava tensões e engendrava uma dinâmica ligada à ação. O espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com frequência a um território, revela implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.

Assim, a pouca ação reflete o espaço restrito, visto que o espaço revela tensão, no caso de *As Troianas* o espaço foi liquidado, só há cinzas, o cemitério, então pouco resta fazer, desse modo o caráter estático faz parte da cena bem como a “falta de cena/ação” faz parte do seu caráter cênico.

George Steiner (1988), analisando o mito de Tróia, entende a destruição da cidade, a destruição do espaço em que se vive, como o maior dos infortúnios, pois destruindo o macrocosmo, a cidade, o espaço, destrói-se o microcosmo, o homem. E um reflete o outro, um está no outro: pertencimentos, imbricamentos. Na peça de Sêneca, no pouco espaço e na pouca ação, há uma correlação, visto que já não mais há cidade, não há mais ação; destruída a cidade, destruído o homem.

No párodo, Hécuba e o coro manifestam este sentimento de ruína e devastação. A rainha diz às troianas: “Cessam vossas lamentações? Ó povo meu, ó escravas, laceraí o peito com as mãos, chorai e fazei algo digno de Tróia.” (verso 65). Então responde o coro:

O espaço dramático em As Troianas, de Sêneca

Não é um povo ignorante e desconhecedor de lágrimas (v.67)
que ordenes que chore:
foi o que fizemos por anos contínuos,
desde que o estrangeiro frígio
tocou a Amiclas grega e o pinheiro
consagrado à mãe Cibele fendeu o mar.[...]

E Hécuba responde:
Companheiras fiéis de minha dor, (v.83)
soltai a cabeleira! Que os cabelos caiam
pelos ombros aflitos, sujos da cinza quente de Tróia.
Que a multidão desnude os braços.
Após ter deixado cair vossas vestes,
atai as dobras, e que vossos corpos
se mostrem até o ventre. [...]

Coro:
[...] Os cabelos soltos estão livres de presilhas (v.100)
e a cinza ardente se espalha em nossos rostos.
Enche tuas mãos.
Isto é o que se pode levar de Tróia. [...]

Nestes excertos, exemplifica-se a identificação do homem com o espaço. Assim como Tróia, as mulheres se sentem dilaceradas, estão à mostra, caídas. Os cabelos desgrenhados, desarrumados, os seios expostos - já não há uma ordem, como em Tróia. Segundo explicação de Cardoso (SENECA, 1997), cobrir os cabelos com cinza era sinal de luto. Desta maneira, o significado do luto pode ser duplo: pelos troianos e por Tróia. Além disso, as cinzas de Tróia evocam também o incêndio que arrasou a cidade e gerou aquelas cinzas, estabelecendo a configuração do espaço dramático na conformação da personagem.

Por outro lado, ainda que a cidade tenha sido destruída, o espaço com que o homem se relaciona, ou relacionou, repercute dentro de si. O espaço físico pode ser eliminado, mas o espaço subjetivo que o homem carrega consigo, como por exemplo, a visão, a percepção a respeito de sua pátria, esta é indelével, é inefável. Para

Ryngaert (1996, p.89), “o espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo.” É esta correlação que se ergue entre Tróia e Heitor. Hécuba afirma: “Tróia, baluarte da Ásia grandiosa” (verso 6). Adiante o coro afirma sobre Heitor:

Baluarte da pátria, obstáculo dos fados,
tu eras o sustentáculo dos frígios fatigados,
tu eras a fortaleza e em teus ombros
por dez anos a pátria se apoiou.
Caiu contigo e o último dia de Heitor
foi também o último dia da pátria. (vv. 123-127)

Este paralelismo entre Tróia e Heitor, a identificação do indivíduo com seu espaço, gera de certa maneira uma personificação deste lugar e reforça o caráter de coletividade sobre a individualidade. Um todo e não uma parte. De fato, cria-se uma inteireza, uma continuidade do homem na terra e da terra no homem. São um só.

Esta ideia perpassa também aos gregos que, mesmo com a cidade em cinzas, temem Tróia e os troianos. Esta perspectiva é manifestada tanto por Hécuba quanto por Ulisses. Nos versos 23-25, a rainha diz: “O vencedor também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la.” E Ulisses, ao procurar Astíanax, dialogando com Andrômaca, afirma: “Depois de guerras tão longas, depois de dez anos, eu temeria menos as ameaças que Calcante faz, se as temesse por mim: tu preparas guerras para Telêmaco.” (versos 590-593). Os descendentes receberão a herança do espaço a que pertencem, é pelo espaço que um homem é identificado: origem e herança.

Esta vinculação do ser com o seu espaço é exposta também pelo coro de troianas. No segundo estásimo (versos 814-860), através de uma didascália interna, estabelecendo um espaço dramático virtual distante, o coro enumera várias cidades a que possivelmente serão enviadas pelos vencedores. Na sua maioria, recebe uma adjetivação negativa, expressando o desprezo das troianas por outras terras, incomparáveis à Tróia. Vejamos:

O espaço dramático em As Troianas, de Sêneca

Que novo domicílio chama pelas escravas?
Os montes da Tessália e a Tempe sombria?
Ou Ftía, a terra mais apropriada para produzir
guerreiros? Ou a pedregosa Traquine [...]
A extensa Creta, das cem cidades,
a pequena Gistona, a estérial Trica, [...]
Plêuron, inimiga da deusa virginal, [...]
Ou Gonoessa, que nunca está sem vento,
Ou Enispa, que se amedronta com o Bóreas?
[...] que fiquem distantes, também, Argos e Micenas
do cruel Pélops, a pequena Néritos, menor do que
Zacinto, e a pérfida Ítaca dos rochedos enganadores.

Outro espaço muito reverenciado e que aparece com certa frequência é o espaço do sagrado. Tem-se em um espaço dramático atual, como o túmulo de Heitor, e alguns índices indiretos que seriam a aparição do fantasma/sombra de Aquiles, a presença do oráculo e o sonho de Andrômaca com Heitor. Caracteriza-se, então, um espaço sagrado, divino e um espaço humano; estendido ao espaço dos mortos e ao dos vivos. O sagrado parece sobrepor-se ao humano no sentido de que Aquiles morto, habitando outra esfera, exige honrarias, interferindo assim na esfera dos vivos. Também nota-se isso através da autoridade do oráculo que se sobrepõe à de Agamêmnon, comandante supremo. Hécuba, logo no verso 29, declara a presença dos deuses: “Tomo por testemunha o poder dos deuses, contrário a mim, [...]”.

Aliado a esta ligação ao sagrado está o mundo dos mortos, abordado nestas passagens:

Hécuba:

A morte de Príamo não deve ser chorada, (v. 142)
Ó mulheres de Ílio. “Feliz Príamo!”
dizei juntas. Livre, ele se dirige
às profundezas dos manes [...]

Coro:

Feliz Priamol”, (v. l 54)
divemos nós todas. Partindo, levou consigo
seu reino. Agora, nas sombras tranqüilas
do bosque do Elísio, vagueia feliz
e entre as almas piedosas
procura Heitor.

A perspectiva enfocada, no exemplo acima, demonstra a continuação da vida, com tranquilidade. A morte é vista como um alívio, como quando do destino de Políxena, sobre o qual Andrômaca qualifica como feliz.

No entanto, há um confronto de vozes neste enfoque com o primeiro estásimo, nos versos 371-408. O coro questionará a continuação da vida após a morte e inclusive afirmará o contrário:

É verdade que as almas vivem, depois de enterrados
os corpos? Ou será uma fábula que ilude os temerosos?
[...]
Depois da morte nada mais existe e nada é a própria morte,
[...]
A morte é indivisível: destrói o corpo
e não poupa a alma. O Tênaros, reino sob um senhor
inflexível, e Cérbero, guardião que bloqueia o limiar
de uma entrada não fácil,
são sons vazios e palavras inofensivas,
miragens iguais às do sonho agitado.

Este canto tem sido um grande enigma aos comentadores, pois contradiz as ideias iniciais sobre a morte contidas no texto e mesmo a aparição de fantasmas. Apresenta um caráter epicurista confrontando-se com os preceitos filosóficos do estoicismo, do qual Sêneca era um dos grandes representantes. Entretanto, não se trata de um tratado filosófico, mas de um texto dramático. Na acepção de Cardigni (2002, p.52), “Sêneca sacrifica la coherencia filosófica em pos de la eficacia poético-literaria y retórica.”

Contudo, mais que coerência, é preciso considerar o que este confronto de proposições possibilita. É possível constatar, então, uma ampliação da forma de pensamento e do enfoque do assunto. São dois pontos de vista, dois mundos/espços que se abrem oferecendo um diálogo destes referenciais, ou mesmo um embate de opiniões e um questionamento do conhecimento estabelecido. Tem-se, assim, a criação de um conflito, característica da tragédia. Um conflito de ideias, uma marca senequiana na construção da tragédia. Este conflito se expande perfazendo pólos: o espaço do divino *versus* o do humano; o espaço dos mortos *versus* o dos vivos.

Por conseguinte, o texto e o espetáculo de *As Troianas* se tornam um espaço democrático, espécie de ágora que permite a manifestação de opiniões e intenções. Historicamente uma realidade difícil de ser encontrada na Roma de Sêneca. Aliás, tanto o teatro quanto a filosofia carregam consigo a verve de observar, refletir, analisar a sociedade.

A literatura e o teatro são espaços de expressão, o espaço da palavra. Ainda que vencidas, as troianas se manifestam, enfrentam verbalmente os vencedores. É o diálogo, marca do teatro, marca da ágora - dois pensamentos, duas palavras que se encontram harmoniosamente ou não. E é nesta ágora imaginária, isto é, nesta ágora que é o texto, as personagens criam seus espaços pela palavra. Em *As Troianas* o espaço do discurso foi o que lhes restou e elas o utilizam - por isso verborrágica, como definem alguns este texto.

Em um comentário sobre a peça *Pour un oui ou pour un non*, de Natalie Sarraute, Ryngaert (1996, p.90) aborda esta questão de modo muito pertinente:

As metáforas designam também o que é dito: as personagens continuam, avançam, recuam, vão demasiadamente longe, através da palavra. O que assemelha o diálogo a uma troca estratégica pela qual se ocupa ou se abandona o espaço, muito precisamente a um duelo. [...] O lugar da palavra é, talvez, o verdadeiro espaço do confronto [...] pois se existe um lugar perigoso no qual o indivíduo não pode se lançar sem riscos, é o da troca verbal [...].

Tal proposição se adequa ao texto senequiano pelo já comentado acima bem como pela ocorrência de falas longas, especialmente no início, e curtas, da metade para o final. Também porque no segundo episódio em que Andrômaca tenta defender um espaço que lhe resta, o túmulo de Heitor, espaço então ocupado por Astíanax, entrega-se justamente no campo das palavras, caindo nas armadilhas e incertezas – os vazios – do diálogo. Desta maneira, a perspectiva dialógica do texto é reforçada, estabelecendo o uso da palavra como criadora de conflitos, construtora e delimitadora dos espaços, os quais constituem o universo dos personagens.

Desse modo, tem-se um espaço físico diminuto e devastado, refletindo o final da guerra, e uma palavra que se expande, configurando um outro espaço de manifestação. Por esta perspectiva, a expressão drama de pensamento é concernente a esta tragédia. O levantamento espacial da peça e a repercussão que os espaços causam no todo permitiram visualizar o porquê da estaticidade e ambientação restrita: a crise já está instalada desde o princípio; o espaço foi destruído, o homem perdeu seu referencial. Desse modo, o conflito não se dá explicitamente, mas através da palavra, então tem-se o motivo da distensão discursiva e o conflito de ideias, ou seja, um drama de pensamento.

O texto constrói, dessa maneira, um espaço para a discussão, demonstrando que não há o absoluto, que as posições defendidas possuem vieses limítrofes e fragilidades. Isto aponta para uma das características da tragédia: mostrar o limite do homem. De acordo com Jean-Pierre Vernant (1999, p.4): “A tragédia, a sofística, são talvez uma empresa de demolição das pequenas certezas e vaidades humanas.” É isso que o texto senequiano faz ao criar espaços de confronto – literais e metafóricos -, demonstrando seus limites, perspectiva que é potencializada pela identificação dos personagens com o espaço.

Assim sendo, a configuração apresentada da espacialidade, quer seja do espaço dramático atual quer seja do virtual, como define Pruner (2001), demonstra a estreita relação entre conteúdo e estrutura, intensificando o aspecto de dualidade da categoria de espaço, em *As Troianas*.

REFERÊNCIAS

CARDIGNI, J. Sobre la segunda oda coral en Troades de Séneca. In: JORNADAS URUGUAYAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS, 2., 2002, Montevideo. **Actas...** Montevideo: Asociación uruguaya de estudios clásicos, 2002. p.45-53.

DEZOTTI, M. C. C. Tradução do texto teatral Greco-latino: com ou sem didascálias? **Calíope**: presença clássica, Rio de Janeiro, n.15, p.100-112, 2006.

FERRARA, L. Literatura em cena. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J.; CARDOSO, R. **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRUNER, M. L'espace dramatique. In: _____. **L 'analyse du texte de theatre**. Paris: Nathan, 2001.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SENECA, L. A. **As Troianas**. Tradução, notas e introdução de Zélia de A. Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

STEINER, G. Homero e os especialistas. In: _____. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, J.-P. Os gregos inventaram tudo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 out. 1999. Mais, Caderno 5, p.4-5.

NOTAS SOBRE OS DRAMAS SATÍRICOS FRAGMENTÁRIOS DE EURÍPIDES

Wilson Alves RIBEIRO JUNIOR

O drama satírico (σατυρικόν δράμα, τὸ σατυρικόν), juntamente com o ditirambo, a tragédia e a comédia, constituiu um dos quatro pilares da cultura performática de Atenas no final do Período Arcaico e no Período Clássico. O gênero foi oficialmente introduzido nos festivais em honra a Dioniso no final do século VI a.C., mais ou menos na mesma época do ditirambo (507 a.C.), algum tempo depois da tragédia (534 a.C.) e bem antes da comédia (486 a.C.). De acordo com a *Suda*, o poeta trágico Pratinas (fl. 507-496 a.C.) πρῶτος ἔγραψε Σατύρους, ‘foi o primeiro a compor dramas satíricos’,¹ mas talvez seja mais prudente considerá-lo, por enquanto, apenas o introdutor desse gênero dramático em Atenas.

O drama satírico tem, além de características próprias como a presença dos sátiros, vínculos com a comédia e com a tragédia. Embora o final sempre feliz e outros elementos cômicos evoquem a comédia, a estrutura cênica, a métrica e a dramatização do mito estão mais próximos da tragédia. Em comparação com a comédia

¹ Sua única data conhecida, também informada pela *Suda* (s.u. Πρατίνας = π. 2230) se refere à competição entre ele, Quérilo e Ésquilo em um dos concursos trágicos disputados na época da 70ª Olimpíada (499-496 a.C.). Ver Nogueras (2013).

antiga, não há ataques a personagens contemporâneos, há um distanciamento mítico em relação ao dia-a-dia do cidadão comum e não há paródias de tragédias.² A afinidade do drama satírico com a tragédia transparece, também, no fato de os dramas satíricos terem sido criados pelos poetas trágicos e não pelos poetas cômicos. Sua principal função nas Dionísias Urbanas era entreter e relaxar o público, ou seja, fornecer um alívio cômico logo após a representação de três tragédias seguidas. Essas propriedades eram reconhecidas pelos eruditos antigos, e.g. Diomedes Grammaticus (*CGL* 1.491), Aftônio (*CGL* 6.82)³ e Fócio (s.u. Σατυρικὰ δράματα). Demétrio, no parágrafo 169 de seu tratado *Sobre o Estilo*,⁴ escrito no século II a.C., definiu o drama satírico como τραγωδία παίζουσα, ‘tragédia divertida’.

Pratinas parece ter criado cerca de 32 dramas satíricos e Ésquilo (c. 525-455 a.C.) escreveu 17, pelo menos, mas acredita-se que há lacunas nas listas de suas obras. Sófocles (c. 497-406 a.C.) escreveu 13, com certeza, e talvez mais seis ou sete; Eurípides (c. 485-406 a.C.), dez. Muitos poetas trágicos ditos “menores”, conhecidos apenas pelo nome, pelo título dos dramas ou por fragmentos de hipóteses e de versos, também compuseram dramas satíricos de sucesso. Os de Aqueu de Erétria, por exemplo, eram considerados pelo filósofo Menedemo de Erétria (345–260 a.C.) inferiores somente aos de Ésquilo (D.L. 2.133-4). Aqueu (c. 484 e 405 a.C.), contemporâneo de Eurípides, escreveu pelo menos sete dramas satíricos, conhecidos apenas pelo título e por magros fragmentos.

Dispomos, infelizmente, de um único drama satírico completo, o *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides, e de fragmentos substanciais de um outro, o *Rastejadores* (Ιχνευταί) de Sófocles. De todos os demais,

² Para as relações entre tragédia, comédia e drama satírico ver Seidensticker (2005, p.46-47), Dobrov (2007), Barbosa (2012, p.19-27) e Pritchard (2012, p.2).

³ Menção usualmente atribuída ao gramático Gaius Marcus Victorinus (*CGL* 6.81-82), e.g. Seidensticker (2005, p.48) e Zimmermann (2011, p.619). Sabe-se atualmente que os quatro livros do tratado *De Metris* do gramático Aelius Festus Aphthonius foram acrescentados, na Antiguidade, à *Ars Grammatica* de Victorinus.

⁴ Περὶ ἑρμηνείας. Esse Demétrio não é, como já se acreditou, o orador Demétrio de Falero (c. 360-280 a.C.).

escritos e apresentados pelos poetas trágicos gregos desde os primórdios dos festivais atenienses, temos apenas o título, curtas passagens de algumas hipóteses, várias inferências sobre o mito envolvido e pouquíssimos fragmentos de diálogos, monólogos e cantos. A perda é, indubitavelmente, maior do que no caso das tragédias e comédias.

Para preencher as lacunas em nossos conhecimentos, faz-se necessário um estudo sistemático de fragmentos, mitos e demais informações disponíveis sobre todos os dramas satíricos. Nesta oportunidade, serão discutidas apenas as informações mais significativas sobre os dramas satíricos incompletos de Eurípides. Para melhor contextualizar os fragmentos conhecidos, serão apresentadas inicialmente algumas informações gerais a respeito desse gênero dramático.

Generalidades

Do final do século VI até meados do século IV a.C., o drama satírico era a última peça da tetralogia inscrita pelos poetas nos concursos trágicos, sempre apresentado depois das três tragédias de cada autor. Em algum momento do século IV a.C., possivelmente c. 340 a.C. (*IG II² 2320*), os três dramas satíricos foram reduzidos a uma produção única, apresentada no início do concurso e antes das tragédias (PICKARD-CAMBRIDGE, 1988; SHAW, 2014).

A julgar pela progressiva redução da quantidade de dramas satíricos entre a época de Pratinas e a de Eurípides, provavelmente o gênero viveu o seu período áureo nas primeiras décadas do século V a.C. e entrou em decadência na época dos primeiros dramas conservados de Eurípides (*Alceste* é de 438 a.C. e *Medeia* de 431 a.C.). Daí em diante os dramas satíricos aparecem cada vez menos nas listas de dramas representados nos concursos atenienses.

O argumento básico é relativamente simples e parece ter se estabelecido na época de Pratinas ou pouco antes. Lissarrague (1990, p.236) afirmou, um tanto jocosamente, que os poetas trágicos seguiam uma receita simples: “pegue um mito, junte sátiros, observe os resultados”. Em geral se utilizava o mesmo mito abordado nas tragédias que o precediam, mas um aspecto leve e jovial dos problemas do herói trágico ou um elemento do mesmo mito que se considerava

engraçado. Muitas vezes um coro de indefesos e amedrontados sátiros e seu líder, o idoso Sileno, aprisionados e escravizados por um *ogro* — ser poderoso, malvado, cruel, injusto, ímpio, tirânico, etc. — conseguiam sua liberdade (ou algum tipo de recompensa) no final do drama, após a intervenção de um herói poderoso e resolutivo, que atuava em situação relativamente perigosa para o herói e para os sátiros, mas que sempre acabava bem (SEIDENSTICKER, 2005; PRITCHARD, 2012).

Ao contrário do Coro da tragédia e da comédia, os sátiros e Sileno participavam ativamente da ação dramática. Sua atuação era particularmente destacada em um segundo tipo de enredo, comum nos dramas satíricos de Êsquilo e de Sófocles: uma tarefa era atribuída ou imposta aos sátiros, que se desdobravam para realizá-la enquanto exibiam seu comportamento habitual, ou então tentavam, hilariamente, fazer algo totalmente diferente de suas atividades usuais. Havia provavelmente um terceiro tipo ainda mais simples: os sátiros eram arbitrariamente inseridos em mitos dos quais nunca tinham participado e simplesmente mostravam sua “natureza hedonística e covarde” (KOVACS, 2001, p.53) em cena.

O tema do *Ciclope* de Eurípides⁵, versão simplificada e dramatizada do homérico encontro entre Odisseu e Polifemo na ilha dos ciclopes (*Od.* 9.166-566), segue de perto o primeiro tipo de enredo. Evidentemente, Odisseu é o herói e Polifemo, o *ogro* opressor, mas observe-se que o Polifemo de Eurípides é mais “civilizado”, mais intelectualizado e menos vilanesco do que o de Homero.

Rastejadores, de Sófocles,⁶ se baseia no mito do roubo de gado de Apolo e na invenção da lira, contados no longo *hino homérico a Hermes* (*h. Merc.* = *h. Hom.* 4), poema épico traduzido pela primeira vez para o português pela Maria Celeste (DEZOTTI, 2010). Os personagens são Apolo, a ninfa Cilene e Hermes; Apolo aparece

⁵ O poeta trágico Aristias (*fl.* c. 460 a.C.) também escreveu um drama satírico com o mesmo título. O texto do *Ciclope* de Eurípides está disponível em português (BRANDÃO, 1987; SOARES, 2009).

⁶ O texto fragmentário de *Rastejadores* está também disponível em português: Palmeira (1973) e Barbosa (2012) – edição bilíngue com notas filológicas e índice das palavras gregas).

no início e Hermes, provavelmente, no final da peça. Como no *hino homérico*, o gado é roubado pelo bebê Hermes; Apolo, logo no início do drama, oferece a liberdade a Sileno e aos sátiros caso encontrem as reses desaparecidas. A maior parte da ação mostra os sátiros literalmente farejando as pistas do gado desaparecido e se comportando de acordo com sua natureza, configurando assim um enredo do segundo tipo.

O terceiro tipo de enredo aparece somente em dramas satíricos fragmentários, e.g. *Puxadores de Rede*, de Ésquilo (Δικτυουλκοί, Fr. **46a-**47c),⁷ baseado no mito de Dânae, descrito por Ferécides (FGrH 3 F 10 = Σ A.R. 4.1091). Lançados ao mar por Acrísio, Dânae e o bebê Perseu atingem a ilha de Sérifo dentro de uma caixa fechada, arrastada para a praia por pescadores e pelos sátiros. A caixa é então aberta pelos sátiros, que passam a assediar ruidosamente a belíssima Dânae, provavelmente “salva” por Dictis no final.

Os sátiros e Sileno, espécie de sátiro muito mais idoso, são personagens obrigatórios desse gênero dramático. Não são mencionados nem por Homero e nem por Hesíodo, os mitógrafos mais antigos; sua ascendência é indefinida (talvez Hermes, ver Nonn. 14.105-17) e a participação nas lendas gregas conhecidas é marginal e incidental. A primeira menção aos sátiros está no pseudo-Hesiódico *Catálogo das Mulheres* (Fr. 10.13-19 Most), composto entre 580 e 520 a.C.: não há descrição de seu aspecto físico, mas o poeta já informa que eles são inúteis, frívolos e gostam de danças. A primeira menção a Sileno encontra-se nos vv. 262-3 do *hino Homérico a Afrodite*, datado do século VII a.C., mas somente as relações amorosas entre “silenos” (assim mesmo, no plural) e ninfas nas grutas são citadas, sem nenhuma descrição física dos personagens. Somente no século VI a.C., mais exatamente no *Vaso François*,⁸ encontramos três figuras nomeadas ΣΙΑΕΝΟΙ, ‘silenos’, no painel que representa o episódio mítico conhecido por *retorno de Hefesto ao Olimpo*. Eles têm orelhas equinas, caudas, falos eretos, pernas de corça e acompanham

⁷ A tradução de um longo fragmento está disponível em português no artigo de Aun (2009, p.87-88).

⁸ Florença, Museo Archeologico 4209, c. 570 a.C. Imagens disponíveis em <commons.wikimedia.org/wiki/Category:François_vase>.

Dioniso e Hefesto; um deles carrega um odre de vinho, outro toca o aulos e o terceiro abraça uma ninfa. Essa antiga imagem resume, creio eu, as principais características desses personagens.

Nos vasos gregos posteriores, sátiros e silenos estão representados de forma variável, com pernas humanas ou com pernas de bode, com e sem a cauda de cavalo e as orelhas pontudas características, com barba e sem barba, com cabelo e sem cabelo, mas frequentemente com o falo ereto. E as duas denominações, “sátiro” e “sileno”, eram usadas para os mesmos personagens. A figura de Sileno como versão mais velha dos sátiros mais jovens, muitas vezes considerados seus filhos, pode ter sido uma inovação dos mais antigos dramas satíricos atenienses. Durante o Período Clássico, sátiros e silenos eram considerados parte do cortejo de Dioniso, deus do vinho e do teatro, e eram representados com frequência nos vasos de figuras vermelhas.

O ogro usualmente é um rei, como Euristeu (e.g. *Euristeu*, de Eurípides, q.u.); um deus, como Dioniso (e.g. *A Sagrada Delegação ou Nos Jogos Ístmicos*, de Ésquilo),⁹ ou um monstro, como Polifemo (e.g. *Cíclope*, de Eurípides). O herói do drama satírico, em geral uma das figuras mais proeminentes da mitologia, está reduzido a uma dimensão subalterna e socialmente inferior (e.g. o poderoso Hércules na situação de simples escravo, como no *Sileu* de Eurípides, q.u.).

Os aspectos visuais do drama satírico tinham também sua particularidades. Diferentemente da tragédia e da comédia, que representavam palácios e santuários (tragédias) ou a cidade (comédia) no fundo do palco, o cenário dos dramas satíricos evocava o ambiente natural dos sátiros, isto é, a natureza intocada: paisagens com árvores, cavernas, montanhas, desertos, praias, etc. (Vitr. 5.6.9; LISSARRAGUE, 1990). Os membros do Coro naturalmente se vestiam de sátiros, como se vê em numerosos vasos e, em especial, no célebre *Vaso de Pronomos*;¹⁰ os outros personagens utilizavam

⁹ Nesse exemplo específico há uma variante: os sátiros provavelmente se reconciliavam com o ogro-deus no final da peça (SOMMERSTEIN, 2008, p.83).

¹⁰ Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 3240, c. 410 a.C. Imagens disponíveis em <www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Naples+3240&object=vase>.

os trajes habituais da tragédia. A dança dos sátiros, denominada σίκτιννις, era especialmente barulhenta, rápida e agitada, acompanhada de gritos, chutes, saltos e cambalhotas (ver Pratin. *Fr.* 3; A. *Fr.* 204b; *Rastejadores*, vv. 217-223; S. *Fr.* 1130; *Cíclope*, vv. 36-40). Segundo Aristóteles (*Po.* 1449a.22-5), a dança é, efetivamente, mais apropriada à sátira.¹¹

A julgar pelo *Cíclope* euripídiano, outra aparente característica do drama satírico é sua curta extensão, pelo menos em comparação com tragédias e comédias. *Cíclope* se desenvolve em apenas 709 versos e, do *Rastejadores* de Sófocles, chegaram até nós somente 400 versos, mas julgo que a parte perdida não é mais longa do que a que conhecemos. Uma pequena marca esticométrica nos *P. SI* 1209 e *P. Oxy* 2161 (A. *Fr.* 47a) sugere, por outro lado, que o *Puxadores de Rede* de Êsquilo tinha bem mais de 800 versos (SOMMERSTEIN, 2008; AUN, 2009).

Os dramas satíricos de Eurípides

Na lista de obras de Eurípides, composta por dados do *Marmor Albanum* (IG XIV 1152), da *Lista de Efebos do Pireu* (IG II/III² 2363) e do *P. Oxy.* 2456, há pelo menos nove dramas com o título acompanhado da abreviatura σατ., correspondente a σατυρικόν, que identifica os dramas satíricos reconhecidos como tais (RIBEIRO JUNIOR, 2011).¹² A eles os eruditos modernos acrescentam *Lâmia*, cujo único fragmento era anteriormente associado ao drama satírico *Busíris*.

Isto posto, os dramas satíricos incompletos de Eurípides — comprovados ou altamente suspeitos — são: *Autólico A*, *Autólico B* (Αὐτόλυκος α', Αὐτόλυκος β'), *Busíris* (Βούσιρις), *Euristeu* (Εὐρυσθεὺς), *Os Ceifeiros* (Θερισταί), *Lâmia* (Λάμια), *Sísifo*

¹¹ Esse fragmento de Sófocles, atribuído ao drama satírico *Eneu* por Lloyd-Jones (2003, p.418-421), está entre os *dubia et spuria* de Radt (1999, p.636-638). Para mais informações e referências, ver Easterling (1997, p.42-43) e Seidensticker (2005, p.45-46).

¹² O mesmo não ocorre nas listas de Êsquilo e de Sófocles; os dramas precisam ser analisados um a um.

(Σίσυφος), *Círon* (Σκίρων) e *Sileu* (Συλεύς.). O quadro 1 mostra esses dramas em ordem alfabética, juntamente com o *Cíclope*, e o que temos de cada um deles.¹³

Quadro 1 – Os dramas satíricos de Eurípides.

TÍTULO	HIPÓTESE	FRAGMENTOS	VERSOS
Αὐτόλυκος σατ. α΄ Αὐτόλυκος σατ. β΄	<i>Testimonium</i>	<i>Fr.</i> 282-4	33
Βούσιρις σατ.	<i>P. Oxy.</i> 3651	<i>Fr.</i> 313-5	2 + 3 palavras
Εὐρυσθεὺς σατ.	—	<i>Fr.</i> 371-380 + 863	21 + 3 palavras
Θερισταὶ σατ.	—	—	—
Κύκλωψ σατ.	<i>Laurentianus plut.</i> 32.2	—	709
*Λάμια	<i>P. Oxy.</i> 2445 fr. 19	<i>Fr.</i> 472m	2
Σίσυφος σατ.	<i>P. Oxy.</i> 2445 fr. 5 e *7	<i>Fr.</i> 673-674	2 + 1 palavra
Σκίρων σατ.	<i>P. Oxy.</i> 2445 fr. 6	<i>Fr.</i> 674a-681	10 + 3 palavras
Συλεύς σατ.	<i>P. Strasb.</i> 2676 <i>P. Oxy.</i> 2455 fr. 8 <i>Testimonium</i>	<i>Fr.</i> 686a-687, 694 e *709	24 + 1 palavra

Fonte: Elaboração própria.

Cronologicamente, a ordem dos dramas satíricos euripidianos é mais ou menos esta: *Autólico A*, *Autólico B*, *Busíris* (aparentemente os três mais antigos); *Ceifeiros* (431 a.C.), *Sileu* (próximo de 430 a.C.), *Sísifo* (415 a.C.), *Euristeu* (c. 415-406 a.C.) e *Cíclope* (c. 409-408 a.C.).¹⁴ Não se tem ideia de quando *Lâmia* e *Círon* foram representados.

¹³ Para o estudo das hipóteses, dos versos fragmentários e das reconstituições conjecturais, foi utilizada a edição de Kannicht (2004), com algumas variantes adotadas por Jouan e Van Looy (1998-2003) ou por Collard e Cropp (2008-2009); a numeração dos fragmentos citados segue a numeração estabelecida por Kannicht (2004). A hipótese e os versos do *Cíclope* foram consultados na edição de Diggle (1984).

¹⁴ Discussões detalhadas sobre a data do *Cíclope*, baseada notadamente na métrica e consideravelmente incerta, podem ser encontradas em Seaford (1982).

Autólico A e Autólico B

Embora o *Autólico* apareça apenas uma vez na lista, sabemos atualmente que Eurípides escreveu dois dramas satíricos com o mesmo nome (*Ath.* 10.413c e *P. Vindob. gr.* 19766). A datação que situa ambos bem antes do *Cíclope* é presuntiva e se baseia, em grande parte, no estilo do texto do *Fr.* 282. Esse fragmento, de 28 versos, contém uma longa inventiva contra os atletas, considerados egoístas e socialmente improdutivos, tema encontrado possivelmente em dramas satíricos mais antigos, como *A Sagrada Delegação ou Nos Jogos Ístmicos*, de Ésquilo (Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί, *Fr.* **78a-82), e com certeza no *Fr.* 2 do filósofo pré-socrático Xenófanes.¹⁵ Os eruditos têm tido, até o momento, muita dificuldade em situar o *Fr.* 282 no mito de Autólico e nos dois dramas satíricos.

Autólico era um dos filhos de Hermes, cujo mito é mencionado brevemente por Homero (*Od.* 19.395-6) e por Hesíodo (*Fr.* 65; 67-8 Most) e bem desenvolvido apenas em fontes tardias (*Ov. Met.* 11.313-5, *Ps.-Hyg. Fab.* 201, *Tz. H.* 8.435-53). Ele era notável pela capacidade de enganar, por seus perjúrios e pela capacidade de roubar sem ser descoberto, pois recebera de Hermes o poder de deixar, no lugar daquilo que foi roubado, algo que enganava o dono tão bem que ele não percebia o roubo. Parece que Autólico era até mesmo capaz de alterar as características da “mercadoria” e mudar sua aparência, mas nem assim conseguiu enganar Sísifo, o mais esperto dos mortais e um dos primeiros a colocar marcas em seu gado. Na *Odisseia*, (19.395; 403-12), Autólico é o avô de Odisseu mas, em versões mais tardias (Σ S. *Aj.* 190), ele é o pai; no Pseudo-Higino (op. cit.), foi Sísifo quem engendrou o astuto Odisseu.

Conhecemos as partes do mito que inspiraram os dois dramas, mas nada sabemos sobre o papel dos sátiros nas peças e nem a qual dos dois *Autólicos* podemos atribuir os fragmentos conhecidos. Acredita-se que o drama A se baseia no episódio do roubo do gado de Sísifo, conservado pelo Pseudo-Higino, e que o drama B trata do

¹⁵ Ver estudo de Pritchard (2012) sobre o tema do atletismo em dramas satíricos.

episódio conservado por Tzetzes, no qual Autólico entrega sua filha Anticleia, mãe de Odisseu, a Sísifo, mas recorre às suas habilidades para trazer a bela moça de volta e deixar em seu lugar um sátiro velho e feio, isto é, Sileno. Talvez o *Fr.* 282a, μηδὲν τῷ πατρὶ / μέμφεσθ' ἄωρον ἀποκαλοῦντες ἀνδρίον, 'não culpem / o pai, chamando-o de homenzinho feio', possa ser efetivamente atribuído ao segundo *Autólico*.

Busíris

Busíris, legendário rei do Egito (Hdt. 2.45, Plu. *Parall.* 315b, Apollod. 2.5.11), era para os gregos um cruel tirano que sacrificava os estrangeiros aos deuses, como o bárbaro Toas da *Ifigênia em Táuris* de Eurípides (COLLARD; CROPP, v.2, 2008). Segundo Ferécides (*FGrH* 3 F 17 = Σ A.R. 4.1396), Héracles passou por lá a caminho do Jardim das Hespérides (11º trabalho), foi preso e levado ao altar de sacrifícios, mas quebrou as correntes e matou o tirano, o filho dele, o arauto do rei, os sacerdotes, os escravos próximos, etc. etc., e continuou a viagem.

Dispomos apenas de dois versos, de algumas palavras isoladas e de uma hipótese muito fragmentária (*P. Oxy* 3651) que traz claramente as palavras μῆλα, 'maças, pomos' e σάτυροι, 'sátiros'.¹⁶ O tema da peça seguia, portanto, a descrição de Ferécides e os sátiros eram naturalmente escravos de Busíris (*Fr.* 313), um dos mais perfeitos "ogros" dos dramas satíricos conhecidos.

Uma taça ática de figuras vermelhas criada por volta de 450 a.C. mostra, na face externa, Héracles preso e levado por homens negroides ("egípcios", na convenção pictórica grega) até Busíris; na face interna, Héracles está sozinho com um sátiro. Se o vaso reflete especificamente o *Busíris* de Eurípides, este drama satírico é uma de suas mais antigas obras (COLLARD; CROPP, v.1, 2008).¹⁷

¹⁶ Steffen (1971, p.215) acreditava não haver sátiros neste drama satírico de Eurípides. Com a descoberta do *P. Oxy* 3651, creio, essa hipótese deve ser reconsiderada de vez.

¹⁷ Eurípides estreou nos concursos trágicos em 455 a.C. com a tragédia *Peliades* (E. *Fr.* 601-16).

Os Ceifeiros¹⁸

Na hipótese de *Medeia*, Aristófanes de Bizâncio (c. 257-180 a.C.) avisou: o drama οὐ σώζεται, ‘não foi preservado’, ou seja, se perdeu nos primeiros séculos depois da primeira representação. Até hoje praticamente nada se sabe sobre *Os Ceifeiros* além do título e do ano da representação.

Acredita-se que o mito envolvido pode ter sido o de Héracles e Litienses, conservado apenas pelos mitógrafos tardios (e.g. Σ Theoc. *Id.* 8.93a e 10. 41, Suid. s.v. Λιτυέρσης e Hsch. s.v. Λιτυέρσης).¹⁹ Litienses era filho ilegítimo do rei Midas, vivia na Frígia e recebia muito bem os viajantes, mas os compelia a trabalhar em seus campos e, quando ceifava mais do que eles, cortava-lhes a cabeça e prendia seus corpos em feixes de trigo. Héracles o venceu e lhe deu destino semelhante, lançando porém o corpo no rio Meandro.

Se o drama satírico realmente se referia a essa lenda, Héracles era o herói; Litienses, o ogro; e os sátiros, como de praxe, serviam Litienses a contragosto, talvez trabalhando nos campos e recolhendo os corpos dos passantes assassinados.

Sileu

A mais antiga menção literária a Sileu, filho de Posídon, é o drama satírico homônimo apresentado por Eurípides por volta de 430 a.C. Cenas de vasos anteriores a 460 a.C. mostram Sileu, Héracles e às vezes Xenodoce ou Xenodice, a bela filha de Sileu, sem sátiros por perto, o que atesta que o episódio não foi inventado por Eurípides. As outras fontes literárias são tardias, e.g. Apollod. 2.6.3, DS 4.31, Tz. *H.* 2.412-38 e *Proll. Com.* 2.62-70, Conon 17.

Sileu possuía uma vinha e obrigava os passantes a trabalhar durante o dia, para depois roubá-los e matá-los à noite. Héracles, que

¹⁸ A tetralogia *Medeia*, *Filoctetes*, *Dictis*, *Cefeiros* obteve o terceiro lugar nas Dionísias Urbanas de 431 a.C. (E. *Med. arg.*).

¹⁹ Sosíteo (saec. III a.C.), um dos poetas da plêiade alexandrina, compôs um drama satírico intitulado *Dáfnis ou Litienses* (Δάφνις ἢ Λιτυέρσης <σατυρικός>), do qual restam dois ou três fragmentos.

havia sido vendido como escravo à rainha Ônfale para expiar a morte involuntária de seu amigo Ífito, certa vez passou pela propriedade de Sileu. O herói não se negou a trabalhar na vinha, mas à noite achou mais apropriado comer, beber, matar o hospedeiro, inundar o lugar desviando um rio próximo e seduzir a bela Xenodoce / Xenodice. Na versão de Tzetzes (*Proll. Com.* 2.62-70), Héracles foi vendido como escravo a Sileu, e não a Ônfale.

O texto de Tzetzes combina perfeitamente com as duas hipóteses fragmentárias conhecidas (Quadro 1) e com os fragmentos disponíveis; consequentemente, acredita-se que reproduz o enredo básico do *Sileu*. A estrutura dramática segue o padrão ogro-sátiros-herói e os personagens são Héracles, Sileu, Hermes, Xenodoce,²⁰ os sátiros e Sileno. Nas reconstituições mais plausíveis, Hermes vende Héracles a Sileu, e deve ter sido muito cômica a cena que mostrava o hábil deus se desdobrando (*Fr.* 690) para convencer Sileu a comprar um escravo de aspecto feroz (*Fr.* 689), coberto por uma pele de leão e com uma assustadora clava na mão (*Fr.* 688), para auxiliar o amo nas tarefas agrícolas. Como era de se esperar, após um dia de trabalho o novo escravo começa a comer e a beber de forma ainda mais escandalosa do que a descrita na *Alceste* de Eurípides (vv. 747-802). Arranca as vinhas, junta-as em uma fogueira para assar o melhor boi do patrão e ainda o desafia a beber mais do que ele (*Fr.* 691). Sileu fica furioso e repreende asperamente o novo escravo (*Fr.* 687 e 692?), mas sem dúvida perde a discussão devido ao argumento esmagador apresentado por Héracles fora das vistas do público (*Fr.* 693). Depois de descrever a morte do pai e a inundação à audiência, Xenodoce é provavelmente seduzida pelo herói (*Fr.* 694). Os sátiros também eram escravos de Sileu e devem ter sido libertados após sua morte.

²⁰ Enquanto Ξενοδόκη significa 'justa com os estranhos / estrangeiros', Ξενοδόκη significa 'a que entretém estranhos / estrangeiros.' A segunda versão é, certamente, mais apropriado a personagens de drama satírico ou de comédia.

Sísifo²¹

Sabemos pouca coisa desse drama satírico e um dos principais problemas para a reconstituição conjectural é a falta de um mito que envolva adequadamente Sísifo, o mais astuto e inescrupuloso personagem da mitologia grega (*Od.* 11.593-600, *Apollod.* 1.9.3; 12.6, etc.), e Héracles. A inexistência de uma tradição mítica com essas características certamente não deteria Eurípides, mas existe uma possibilidade razoável: o episódio brevemente mencionado por Probo (*ad Verg. Georg.* 1.137), no qual Sísifo teria roubado as éguas carnívoras de Diomedes enquanto Héracles as levava para Euristeu (8º trabalho). Essa possibilidade não é aceita, porém, por todos os estudiosos, que ainda discutem a atribuição das duas hipóteses fragmentárias do *P. Oxy.* 2455 ao *Sísifo* ou a outros dramas satíricos.

Considerando-se o título deste drama, o ardiloso Sísifo é um dos personagens e, como no *Fr.* 673 alguém se dirige ao ‘filho de Alcmena’, é muito provável que Héracles também seja. Ignoramos qual é a participação dos sátiros na ação, mas talvez eles tenham sido encarregados de “farejar” e localizar as éguas roubadas, configurando assim um drama satírico com enredo do segundo tipo.

Euristeu

A data da representação é incerta, talvez 415-406 a.C., conforme estimativa de Pechstein (1998) baseada em paralelos com o *Héracles* de Eurípides. O mito envolvido é o dos 12 trabalhos de Héracles (*Apollod.* 2.4-7), fruto da forçada submissão do herói a Euristeu, rei de Micenas, Tirinto e Mideia (*Il.* 19.95-133).

Não dispomos de hipótese e nem de outras evidências que permitam reconstituir o enredo. No *Fr.* 371, atribuído a Héracles, o personagem diz πέμπεις δ' ἐς Ἅιδου ζῶντα καὶ τεθηκότα, ‘tu me envias ao Hades vivo e não morto’; trata-se, conseqüentemente, do 12º trabalho, que envolveu a descida do herói ao Hades, a captura

²¹ A tetralogia *Alexandre, Palamedes, Troianas, Sísifo* obteve o segundo lugar nas Dionísias Urbanas de 415 a.C. (*Ael. VH* 2.8).

do terrível Cérbero e seu transporte até Micenas. É verdade que no *Fr.* 373 há uma clara menção à Hidra de Lerna (2º trabalho), mas é possível que se trate, apenas, da rememoração dessa façanha (JOUAN; VAN LOOY, v.2, 1998-2003).

No *Fr.* 372, alguém (Héracles?) usa o vocativo ὦ ἧραιέ para se dirigir a alguém, provavelmente Sileno. Ele e os sátiros eram escravos de Euristeu (*Fr.* 375) e, como o 12º foi o último trabalho de Héracles, herói e sátiros certamente se livram da servidão no final.

*Lâmia²²

De acordo com Duris de Samos (*FGrH* 76 F 17), Lâmia era uma matadora de crianças, espécie de bicho-papão que se escondia em uma gruta. Originalmente, havia sido uma bela moça de raça líbia, castigada por Hera devido a uma das usuais aventuras de Zeus.

Dispomos apenas de dois versos que representam, possivelmente, o início do prólogo, apresentado pela própria Lâmia. Não há hipóteses conhecidas e, além da obrigatória presença dos sátiros, nada mais se sabe.

Círon

Nas versões mais conhecidas da lenda (e.g. D.S. 4.59.4 e Plu. *Thes.* 10; 25), Círon era um dos bandidos mortos pelo jovem Teseu na sua viagem de Trezena a Atenas. Círon obrigava os passantes a lavar-lhe os pés e depois os jogava do alto de um rochedo. Teseu, por sua vez, o jogou do alto do rochedo.

A hipótese parcial que chegou até nós (*P. Oxy* 2455 fr. 6),²³ a mais completa dos dramas satíricos fragmentários conhecidos, informa que Círon ocupa uma rocha, vive de roubos e faz Sileno vigiar a entrada do desfiladeiro; os sátiros chegam então ao local, dançando e

²² Título conjectural aposto pelos eruditos modernos (não conhecemos o título dado ao drama satírico na Antiguidade).

²³ Alguns estudiosos acreditam que o *P. Amherst* 2.17 (saec. VI-VII d.C.) contém, igualmente, uma parte da hipótese. Ver discussão em Jouan e Van Looy (v.3, 1998-2003, p.41).

na companhia de prostitutas. Conjugando-se essas informações com o relato de Plutarco, parece que *Círon* é um drama satírico com ogro (Círon) e herói (Teseu), assim como *Ciclope*, *Euristeu*, *Os Ceifeiros* e *Sileu* (qq.u.). Aparentemente, os sátiros e Sileno são escravos do ogro, obrigados por ele a atrair os passantes por meio de prostitutas (*Fr.* 675). Teseu aparece (*Fr.* 676), mata o ogro e liberta os sátiros.

Os *Fr.* 676 e 679 contêm alusões veladas a Procusto e a Sínis, dois vilões mortos por Teseu na mesma viagem em que matou Círon, talvez uma fala de Sileno ou de um dos sátiros dirigida a Teseu. Nos dois meios versos do *Fr.* 678, ἔστι τοι καλὸν / [τοῦς] κακοὺς κολάζειν, ‘é belo, vês, castigar malfeitores’ há provavelmente uma alusão às façanhas de Teseu em sua viagem a Atenas e ao tradicional castigo do ogro nos dramas satíricos.

Conclusão

Ciclope, o único drama satírico que chegou integralmente até nós, pode ter sido um dos últimos dramas satíricos de Eurípides, o que dá a inquietante impressão de só conhecermos razoavelmente esse gênero dramático em seu ocaso.

Muitas tragédias fragmentárias de Eurípides se referem a mitos bem conhecidos, têm hipóteses parciais e quantidade relativamente grande de fragmentos (alguns deles bem extensos), o que permitiu aos estudiosos a reconstrução de várias tragédias — e.g. *Erecteu*, *Hipsípila* e *Antíope* — com razoável fidelidade. O mesmo não vale, infelizmente, para os dramas satíricos euripidianos, cujas reconstruções são excessivamente conjecturais, dada a escassez de hipóteses e fragmentos.

Observe-se que, em muitos deles, não sabemos nem mesmo a exata participação de Sileno e dos sátiros na trama. Com certeza predominam os enredos do primeiro tipo (ogro-herói-sátiros), mas deve-se levar em conta a escassez de nossas informações. Futuras descobertas certamente mostrarão que a riqueza temática do drama satírico euripidiano é muito mais ampla do que suspeitamos no momento.

Nota-se, ainda, na comparação entre tragédias completas e fragmentárias, que uma das mais instigantes características de Eurípides eram a experimentação e a inovação, e o impacto de suas ideias sobre a *ποίησις*, a ‘criação’ trágica, se estendem aos poetas trágicos e cômicos que o sucederam e até mesmo os dramaturgos da Renascença. Desprovidos e carentes de trechos significativos e de mais informações sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides, será que um dia poderemos avaliar adequadamente o impacto de seu gênio criador nesse gênero literário tão pouco estudado entre nós?

Teremos, infelizmente, que esperar.

REFERÊNCIAS

AUN, A. L. G. *Diktyoulkoí* - um drama satírico de Ésquilo. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, n.4, p.81-91, 2009. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2057/2006>. Acesso: 03 mar. 2014.

BARBOSA, T. V. R. **Íconeutas, os sátiros rastreadores**: Sófocles. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.

BRANDÃO, J. S. **Eurípides e Aristófanes**: um drama satírico, O Ciclope, e duas comédias, *As Rãs e As Vespas*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

COLLARD, C.; CROPP, M. **Euripides fragments**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2008-2009. 2v.

DEZOTTI, M. C. C. H. Hom. 4: A Hermes. In: RIBEIRO JUNIOR, W. A. (Org.). **Hinos homéricos**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010. p.406-453.

DIGGLE, J. **Euripidis fabulae, tomus I**. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1984.

DOBROV, G. W. Comedy and the satyr-chorus. **Classical World**, Baltimore, v.100, n.3, p.251-265, 2007.

EASTERLING, P. E. A show for Dionysus. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). **The Cambridge companion to Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p.36-53.

JOUAN, F.; VAN LOOY, H. **Euripide, tragedies, tome VIII**. Paris: Les Belles Lettres, 1998-2003. 4v.

KANNICHT, R. **Tragicorum Graecorum fragmenta. Euripides**: Euripides. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004. 2v.

KOVACS, D. **Euripides I. Cyclops, Alcestis, Medea**. Rev. corr. ed. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001.

LISSARRAGUE, F. Why satyrs are good to represent. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?** Princeton: Princeton University Press, 1990. p.228-236.

LLOYD-JONES, H. **Sophocles fragments**. Corr. add. ed. Cambridge; London: Harvard University Press, 2003.

NOGUERAS, M. L'origine du drame satyrique: structure et sens d'une théorie péripatéticienne. **Dionysus ex machina**, Palermo, v.4, p.85-119, 2013. Disponível em: < <http://www.dionysusexmachina.it/pdf/articoli/121.pdf> >. Acesso em: 07 mar. 2014.

PALMEIRA, E. D. **Sófocles. Tragédias do ciclo troiano: Ajax, Electra, Filoctetes seguidas de Os Rastejadores**. Lisboa: Sá da Costa, 1973.

PECHSTEIN, N. **Euripides satyrographos. Ein Kommentar zu den euripideischen Satyrspielfragmenten**. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1998. p.145-76.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festivals of Athens**. 2.ed. rev. by J. GOULD; D. M. LEWIS. Oxford: Oxford University Press, 1988.

PRITCHARD, D. M. Athletics in satyric drama. **Greece & Rome**, Cambridge, v.59, p.116, 2012.

RADT, S. **Tragicorum graecorum fragmenta**: Sophocles. Ed. corr. et add. aucta. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999. v.4.

RIBEIRO JUNIOR, W. A. **Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípides**. 2011. 508f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SEAFORD, R. The date of Euripides' Cyclops. **The Journal of Hellenic Studies**, London, v.102, p.161-172, 1982.

SEIDENSTICKER, B. Dythiramb, comedy, and satyr-play. In: GREGORY, J. **A companion to Greek Tragedy**. 3.ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2005. p.38-54.

SHAW, C. **Satyr play**: the evolution of greek comedy and satyr drama. Oxford: Oxford University Press, 2014.

SOARES, C. L. O Ciclope. In: SOARES, C. L. et al. **Eurípides. Tragédias I**. Lisboa: INCM, 2009. p.1-43.

SOMMERSTEIN, A. H. **Aeschylus fragments**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2008.

STEFFEN, V. The satyr-dramas of Euripides. **Eos**, Wrocław, v.59, p.203-226, 1971.

ZIMMERMANN, B. **Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. 1: die literatur der archaischen und klassischen Zeit**. München: C. H. Beck, 2011.

POR UMA DRAMATURGIA DE LISPECTOR: SILÊNCIO E GÊNERO NA COXIA TEXTUAL DE *A PECADORA QUEIMADA* E OS ANJOS HARMONIOSOS

Wagner Corsino ENEDINO

Introdução

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos é a única obra que se tem conhecimento, em gênero dramático, da escritora Clarice Lispector. Publicado uma única vez na coletânea de contos, crônicas e fragmentos intitulada *A legião estrangeira*, em 1964, o texto ficou em certo obscurecimento, uma vez que o lançamento da coletânea foi abafado por conta da grande repercussão de *A paixão segundo G.H.*, o qual foi publicado no mesmo ano. Destaca-se que a obra *A legião estrangeira* era dividida em duas partes: a primeira, composta por uma série de contos; a segunda, batizada pela autora como “Fundo de gaveta”, trazia algumas crônicas, notas soltas e escritos diversos. E era exatamente neste “Fundo de gaveta” que se encontrava a tragédia *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

É pertinente mencionar que na introdução a “Fundo de gaveta”, a autora questiona que não haveria motivos para que o texto

“A pecadora queimada” ganhar espaço literário, pois fora escrito, segundo ela, por diversão enquanto esperava o nascimento de Pedro, seu primeiro filho. Para a artista, “O verdadeiro título desta tragédia em um ato seria para mim ‘divertimento’, no sentido mais velhinho dessa palavra.” (LISPECTOR, 2005, p.56).

Quando estava na Suíça, em 1948, aguardando o nascimento de seu primogênito, Clarice descreve ao amigo e escritor Fernando Sabino que “Em verdade, vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim [...]” (LISPECTOR, 2005, p.55). Ocorre, todavia, que nesta mesma carta esclarece que: “Estou me divertindo tanto que você não pode imaginar: comecei a fazer uma cena [...], uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média, com coro, sacerdote, povo, esposo, amante.” (LISPECTOR, 2005, p.55).

No tocante à contribuição cultural da escritora no compêndio literário nacional, não é forçoso trazer à baila o pensamento do estudioso Edgar Cézar Nolasco. Para ele:

Não é preciso ser clariceano, basta gostar da literatura brasileira, ou simplesmente de literatura, para entender que a intelectual Clarice Lispector escavou um lugar abissal na tradição literária brasileira, relegando aos pósteros uma herança inegável. Se espectro não for assexuado, diríamos que o fato de Clarice ser mulher contribuiu para que a marca de tal herança se inscrevesse na história de nossa cultura intelectual, posto que na outra ponta tínhamos ninguém menos que um Machado de Assis. (NOLASCO, 2007, p.10-11).

De acordo com Bosi (1994), Clarice Lispector insere-se na geração de 45, com o chamado romance introspectivo. Para o crítico literário

Clarice Lispector se manteria fiel as suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura como enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que na sua manifesta heterodoxia,

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aperta”. (BOSI, 1994, p.424).

O texto teatral *A pecadora queimada* foi escrito com base no contexto da Idade Média, quando mulheres adúlteras eram queimadas perante a população, num ritual que refletia uma forma de purificação do pecado. Nesta tragédia, “[...] a mulher-pecadora mantém-se silenciosa durante sua condenação [...]” (GOMES, A. L., 2007, p.52).

A fábula é aparentemente simples e o *leitmotiv* gira em torno de uma relação adúltera. O amante não sabia que sua parceira era casada e, por isso, seus sentimentos de “amante traído” afloram-se, pois se sente enganado pela “pecadora”. Em contraponto, há o esposo traído, que, ironicamente, pensava que vivia feliz, que sua mulher vivia por ele. Munido de um amor grandioso, sofre pelo fato de saber que ficará sem a esposa e ainda deseja tê-la novamente em seus braços. Quer vingar-se, todavia também deseja possuí-la, o que gera um conflito interior.

O povo clama por justiça, pois pretendem ver a mulher sendo destinada à fogueira, para purificação dos pecados. Nesse segmento, a população deseja “comer carne assada”. Aos brados, gritam que têm fome e, no entanto, a fome é de “justiça” e de “purificação”. Importa destacar que tal atitude é direcionada para toda a sociedade feminina, ou seja, servirá de exemplo para que nenhuma outra mulher possa ser “contaminada” pelo pecado da protagonista. Com efeito, o sacerdote precisa cumprir o que preconiza as leis patriarcais, porém sua matéria carnal masculina não deseja a morte da mulher pecadora.

O enredo ganha dimensão poética quando os anjos invisíveis irão nascer à medida que a pecadora for queimada; pois estes revelam ao leitor/espectador como é estar no caminho entre dois lugares (no entre lugar), nem na terra, nem tampouco no céu. Já os guardas são lutadores pela pátria e obediência ao rei, porém esclarecem que velam pelo destino de um coração.

Quanto à mulher, demonstra felicidade por saber que será queimada, pois desfrutou dos seus desejos, e a morte é a total felici-

dade desta que será “purificada” pelo fogo. Na última cena, a mulher é queimada e os anjos nascem e felicitam a vida na terra.

Teatro e noções de gênero na coxia textual

De origem grega, “[...] o *theatron* [teatro] revela uma propriedade esquecida, porém fundamental dessa arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar.” (PAVIS, 1999, p.372).

Ainda esclarece Pavis que há outra definição de teatro:

[...] é um ponto de vista sobre um acontecimento um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem que lugar a representação. (PAVIS, 1999, p.372).

Como nosso objeto em si é o texto dramático, devemos enfocar a definição de teatro articulada por Pascolati (2009, p.93):

Tem origem no grego *theatron* que significa miradouro lugar de onde se vê ou se observa algo, por isso o termo está associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a representação acontece, visão e observação implicam a ideia de público, plateia assistência [...] Deste modo, o termo teatro é associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral [...] Já a palavra drama, em grego significa ação, remetendo à existência de uma tensão de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações, de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações.

Na tragédia *A pecadora queimada*, o conflito a que remete Pascolati (2009, p.101) surge constantemente: estão em tensão “[...] as vontades das personagens” e “uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações”.

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

Podemos observar que a tensão surge no “amar” de dois homens ao mesmo tempo em plena na Idade Média, e, como toda causa tem um efeito, a mulher adúltera é condenada pela sociedade, deslocando-se a “história de amor” para o surgimento do trágico.

Deste modo, cumpre frisar que o vocábulo “trágico” exhibe três classificações principais: tragédia doméstica, tragédia heroica e tragédia política. Com efeito, Pavis (1999) define a tragédia doméstica como nome do gênero empregado no século XVIII por Diderot, para designar **o drama burguês**. Já a tragédia heroica trata-se de uma imitação da tragédia clássica francesa, dentro de um estilo elevado e patético, com uma temática romanesca e idealista. Por fim, define a tragédia política como tragédia que retoma elementos históricos autênticos.

De acordo com Pascolati (2009) os gêneros literários não são puros nem estagnados, na maioria das vezes exercendo funções como classificações didáticas. Partindo pelos princípios da *Poética*, de Aristóteles, afirma que a tragédia é a espécie de poesia merecedora de maior atenção por parte do teórico, e que o drama caracteriza-se pelo modo de imitação, assim, é possível compreendermos que:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1999, p.43).

Pavis (1999) discorre sobre alguns elementos fundamentais que caracterizam a obra trágica, destacando as purgações das paixões pela produção do terror e da piedade, o ato do herói que põe em movimento o processo que conduzirá a perda, o orgulho e teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se, e o sofrimento por parte do herói que é exposto ao público.

Clarice Lispector utilizou a imitação de uma ação com uma linguagem diferenciada, o silêncio da personagem que se expressa apenas por gestos, fazendo surgir no leitor à emoção, a catarse, provocada pela ação de uma “mulher-pecadora-adúltera” condena-

da à morte. É pertinente observar que a “pecadora” não apresenta nenhuma marcação de voz no texto, ou seja, o silêncio é a sua única significação. Associado a estes fatores, destaca-se que o trágico está vinculado ao:

[...] fenômeno teatral da Grécia [...] se prende à circunstância de que os espetáculos eram a culminação das homenagens prestadas a Dionísio. Nascido do culto a essa divindade, o teatro consistia no programa de festas a ela dedicadas. O sacerdote de Dionísio presidia a representação e um crime cometido no decurso dela era considerado sacrilégio. Está implícito aí um compromisso religioso anterior, em parte estranho ao teatro. Na tragédia, sentindo o terror e a piedade, como o castigo divino infligido ao herói, o público se purgava dos seus males. A catarse não trazia apenas prazer estético: vinculava-se a ela conhecimento filosófico, moral e religioso cumulando de sabedoria o espectador. Não obstante a laicização progressiva, o teatro grego sempre guardou o caráter religioso de sua origem. (MAGALDI, 1998, p.74).

Observamos que, nos espetáculos em homenagem a Dionísio, insere-se a tragédia: um crime cometido só poderia ser expurgado por intermédio da morte, um costume moral e religioso, assim como ocorre no texto teatral em estudo. A mulher pecadora cometeu adultério, de modo que sua purificação ou a expurgação de seus pecados só seria possível mediante a “morte”, instaurando a tragédia, de que resultaria a satisfação catártica do povo. Em outras palavras, a “morte” é observada como elemento necessário para a finalização do conflito.

Assim, envolta num universo repleto de alegorias factuais, a escrita de *A pecadora queimada* surge como um fantasma que desafia o entendimento absoluto, bem como qualquer linearidade discursiva e metodológica preconizada pelas convenções da chamada “peça bem-feita”. No que tange ao espaço diegético, podemos inferir que

[...] sua escrita pode ser tomada como um grande fantasma (aliás, fantasmática por excelência) desafiador, tanto quanto sua

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

própria vida diaspórica, clandestina e nômade [...]. Sua escrita é desafiadora para a autora e para seu leitor em vários sentidos. Enquanto escrita fantasmática, ela trai a escritora naquilo onde ela mais procura denegar, fazendo com que uma imagem espectral da autora se esboce num desenho, ou traço sutil na escritura. (NOLASCO, 2007, p.11).

Importa considerar que Lispector evoca o episódio bíblico do Novo Testamento - em que Cristo perdoa e a morte da mulher era por apedrejamento¹ - e o põe em confronto com as práticas da Igreja na Idade Média - sem perdão e morte na fogueira. Ao inscrever, no século XX, a história da mulher adúltera, evoca, por outro lado, uma questão bem em voga à época da escritura da obra: as discussões de gênero.

No século XIX, a voz feminina não se fazia ouvir; era reprimida pela tradição, restrição que se estendeu pelo menos até meados do século XX, quando, segundo Zolin (2009), em especial a partir de 1960, um novo olhar seria lançado para a voz feminina na literatura e outras áreas. Importante salientar que, para Mary G. Castro e Lena Lavinas (apud COSTA; BRUSCHINI, 1992, p.221), ainda vivemos

[...] a mesma forma de hierarquia social característica do patriarcado, onde as mulheres se encontram sob domínio direto (chefias) dos homens [...], podemos reconhecer nessa formulação a prática combinada do capitalismo com o patriarcado na construção social da submissão feminino a necessária a reprodução da sociedade de classes.

Na esteira do pensamento de Louro (1997), o gênero está relacionado ao campo social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre homens e mulheres. Ainda esclarece a autora que não devemos buscar explicações nas diferen-

¹ E os escribas e fariseus trouxeram - lhe uma mulher apanhada em adultério. E pondo-a no meio, disseram-lhe; Mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando, e na lei, nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas (BÍBLIA, JOÃO, 8, 3-5).

ças biológicas, mas sim na história, na sociedade e nas formas de representação. A mulher está inserida no meio social, como parte intrínseca da história, como ser em evolução, sempre em movimento com as relações da sociedade, uma vez que “A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito [...]” (LOURO, 1997, p.17) Com efeito, na tragédia clariceana, notamos a discriminação da mulher, a única punida pelo “pecado”. Nesse contexto, ainda ressalta Louro (1997, p.23) que “[...] as concepções de gênero diferem não apenas entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerarem os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem.”

Personagem e silêncio: modos de significação

De acordo com Jean Pierre Ryngaert (1996, p.126), “[...] persona é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um interprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual.” Na peça, a personagem que Clarice Lispector esboçou configura a pecadora, uma vez que o ator é apenas o intérprete da personagem textual, mas quando observamos a ação da personagem da mulher (pecadora) fica evidente a presença do ator inserido na personagem.

Importa mencionar que a personagem teatral, no instante em que se dirige ao público, “[...] dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria a realidade.” (PRADO, 2009, p.85).

Também é relevante destacar que a personagem deverá “saber como se vai mostrar” (PALLOTTINI, 1989, p.69) no texto dramático. Além disso, cumpre destacar que a tragédia clariceana apresenta “[...] tendência ao fragmentário, à exploração de uma linguagem que aproxima o texto das novas estéticas do teatro [...]” (GOMES, A. L., 2007, p.56). Em *A pecadora queimada*, a mulher pecadora atua (mostra-se) por meio do silêncio, que embora não seja “diretamente

*Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia
textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*

observável”, “não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós sentimos, ele está lá” (ORLANDI, 2007, p.45), “escorre por entre a trama das falas” (ORLANDI, 2007, p.32), pois, “quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços”. (ORLANDI, 2007, p.46).

Para Anne Ubersfeld (2005), o texto de teatro é necessariamente composto por duas partes distintas, porém indissociáveis: o **diálogo** e as **didascálias** (grifo nosso). Segundo a autora, a relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Em alguns textos, por opção dos próprios autores, as didascálias são quase inexistentes ou muito escassas, porém representam um importante elemento do teatro, especialmente o contemporâneo.

Nesse segmento, o silêncio e a palavra estão em relação de contraponto nas ações que se desencadeiam em *A pecadora queimada*. Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal ocupa papel de destaque. Conforme afirma Rosenfeld (2009), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição; no caso, a de subalternidade.

Traçando o elo entre opressor (sociedade patriarcal) e oprimidos (a “pecadora”), o silenciamento inscrito na peça, ao contrário do que pressupõe a própria semântica da palavra, não é ausência, mas significação. “Se a linguagem implica silêncio [...] é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é vazio sem história. É o silêncio significativo.” (ORLANDI, 2007, p.23).

Importa esclarecer que a “teoria” dos silêncios da Orlandi vem sendo interpretada de modos distintos por diferentes pesquisadores e, neste trabalho, concebe-se os silêncios como sentidos “censurados” por sujeitos que falam de um lugar historicamente determinado: mulheres/homens em um sistema cultural ainda marcado por duas formas de poder: o **patriarcalismo** e o **machismo**, formações ideológicas constitutivas da sociedade, que obrigam ao “não dizer”,

ao silenciamento. Esse silêncio se constitui, portanto, como uma “política” de duas faces: uma arma de opressão, para o dominador/masculino, e uma arma de defesa ou resistência para a mulher/feminino. Eis, portanto, um grande desafio: “ouvir” esses silêncios e relacioná-los ao processo de representação social da protagonista no contexto da obra.

Os traços marcados no texto são o riso da pecadora e o próprio silêncio que incomoda a sociedade à qual pertence, produzindo efeito de estranhamento no texto em estudo. Estranhamento que, segundo Baudelaire (apud GOMES, A. C., 1997, p.51), nasce do prazer por “[...] aquilo que é sempre novo, resultará do desprezo do homem e pela imensa variedade que o Universo oferece.”

Também é necessário mencionar que o “[...] belo só pode ser admitido como tal se contiver em si algo de relativo, de circunstancial.” (GOMES, A. C., 1997, p.56). A personagem inclui-se nesse perfil circunstancial, pois, à época, seria um agravo à sociedade a atitude de “adultério”, mas o que realmente a tornou circunstancial foi o silêncio e apenas o riso, que demonstra uma crítica à sociedade e uma atitude revolucionária para a época.

POVO – Está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo.

ESPOSO – E seus olhos brilham úmidos como numa glória [...].

MULHER DO POVO – Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?

POVO – A que sorri esta mulher?

1º E 2º GUARDA – Ao pecado (LISPECTOR, 2005, p.65).

De acordo com Baudelaire (apud GOMES, A. C., 1997, p.66), “A contemplação, na sequência, propicia o devaneio, através do qual o homem entra em contacto com o mais profundo de si.” Como se verifica no exemplo acima, o texto sugere que a mulher pecadora, quando julgada, entra em devaneio².

² A faculdade do devaneio é uma faculdade divina e misteriosa; porque é pelo sonho que o homem comunica com o mundo tenebroso que o envolve (GOMES, A. C., 1997, p.66).

*Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia
textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*

Em se tratando do riso da mulher (pecadora), pode-se compreendê-lo ou interpretá-lo na esteira de Baudelaire (apud GOMES, A. C., 1997, p.82): “O riso é a expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza.” A atitude da pecadora contribui para ocasionar um efeito de dissonância, tornando-se até mesmo bizarro. Esse bizarro, em junção “[...] com o trágico, pode ser tão agradável ao espírito como as dissonâncias o são as pessoas [...]”. (GOMES, A. C., 1997, p.82).

Importa evocar as palavras de Edgar Alan Poe (apud MENDES, 1997, p.913):

O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas se supõe, mas um efeito, referem-se em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da alma.

No texto dramático *A pecadora queimada*, a presença do prazer surge na pecadora e ocorre a contemplação do belo no momento em que há elevação de sua alma, um sair de si e adentrar no outro “mundo”, desconhecido, o devaneio, a imaginação, e essa contemplação as personagens percebem na face da mulher com o sorriso denotando prazer.

Clarice Lispector, por meio dessa obra, vem desmitificar a atitude patriarcal da sociedade em que estava inserida, pois esse texto foi escrito em um momento de pós-guerra e publicado à época da ditadura militar, quando o Estado e a Igreja detinham o poder e o discurso machista prevalecia. A mulher não tinha voz, e a partir do texto observamos a ousadia clariceana em uma peça cujas personagens são do espaço religioso. Existe o prazer também com as personagens (povo), cujas falas trazem traços marcantes:

POVO – Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento
POVO – É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa.[...]

ANJOS INVISÍVEIS – mesmo aquém da orla do mundo nós mal entendemos quanto mais vós, os famintos, e vós, os saciados. Que vos baste a sentença geradora: o que tem de ser feito será feito, este é o único princípio perfeito.[...].

POVO – Não compreendemos, temos fome e temos fome [...].

POVO – Que bela cor de trigo tem a carne queimada [...] temos fome de carne assada. (LISPECTOR, 2005, p.62-63).

O povo (personagem) apresenta no texto uma fome, contudo a metáfora está permeada nesse trecho, em que o prazer pela morte da pecadora consiste em um ato (imaginário) de purificação na sociedade. O canibalismo de comer carne assada, por sua vez, é uma metáfora que fortalece a criatividade do texto: os homens pretendem “comer” os demais, ou seja, a minoria (neste tópico a mulher em pecado); portanto, a pecadora (minoridade) sendo devorada pela maioria.

Por intermédio do prazer interno da personagem, há uma incógnita: a pecadora foi “devorada” pela maioria, ou a mulher rompeu os obstáculos de uma sociedade com pudores, que castiga apenas as mulheres?

Lispector traz, para as cenas, no texto, aspectos das relações de **poder versus não poder** (grifo nosso) travadas entre homem e mulher:

[...] a condição da mulher na Era Vitoriana (1832-1901) foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas como o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. (ZOLIN, 2009, p.220).

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

Na Idade Média, a voz feminina não se fazia ouvir; era reprimida pela tradição. Na década de 1960, um novo olhar seria lançado para a voz feminina na literatura e outras áreas.

Da alegoria à cena: os anjos harmoniosos

O que poderia ser a harmonia nesse contexto clariceano? Segundo o Dicionário Houaiss, “harmonia” é a “[...] combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma relação de pertinência, que produz uma sensação agradável e de prazer [...], coordenação dos componentes imateriais do universo, as mônadas, que, despeito de sua autonomia característica foram dispostas de maneira complementar a integrada por Deus no início dos tempos [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1506).

Dessa perspectiva, consideramos que esses anjos harmoniosos seriam imateriais do universo, uma integração de Deus, representando um estado de ligação entre céu e a terra, uma combinação de elementos diferentes, ligados em uma relação de sensação agradável como podemos observar neste trecho:

ANJOS INVISÍVEIS – Eis-nos aqui quase, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós. Mas não estamos cansados, tal estrada não exige força, e, se vigor reclamasse, nem o de vossa prece nos ergueria. Só uma vertigem é o que faz rodopiar aos gritos com as folhas até a abertura de um nascimento. Basta uma vertigem que sabemos? [...] Não estamos cansados, nossos pés jamais foram lavados. Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos o menino e menina. Eis-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos a nossa forma primeira. Quando abrirmos os olhos para sermos os nascidos, de nada lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos. Cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos. Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito:

queda de anjo é direção, Nosso verdadeiro começo é anterior ao visível começo e nosso verdadeiro fim será posterior ao fim visível. A harmonia, a terrível harmonia, é nosso único destino prévio. (LISPECTOR, 2005, p.57).

Observamos que os anjos são crianças que ainda não nasceram e, no instante em que nascerem, não lembrarão a tragédia presenciada por eles enquanto são anjos. Por isto são harmoniosos: estão ainda em um local em que não há sentimento de dores, apenas prazer, contudo, ao nascerem, sofrerão o que “merecerem” sofrer.

Entre o amor e o ódio: em cena, o Esposo

Ao nos referirmos ao esposo no texto, notamos a presença de amor, ódio e vingança, todavia o que fica evidente é o amor, pois a vingança é concedida pelo julgamento das pessoas que pertencem àquela região. Aparentemente, o esposo mostra um amor que pode superar o adultério, contudo o pudor não lhe permite tal façanha. Embora ame a esposa, quer assassiná-la, vingar-se da traição, no mesmo instante deseja tê-la em seus braços. Vejamos alguns fragmentos do texto:

Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder? Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a tropa deste povo e despertou a lança dos guardas, e deu a este pátio tal ar de glória que abate os seus muros. Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada [...] Que sucede a este meu coração que não reconhece mais o filho vê sua Vingança? Ah, remorso: eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado. Mas esta cena não é mais de meu mundo, e esta mulher, que recebi na modéstia, eu perco ao som das trombetas. Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo **amor**, e depois encher-me de **ódio**, e depois eu mesmo **assassiná-la**, e depois adorá-la de novo, e

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

depois jamais esquecê-la, deixai-me só com a pecadora, quero possuir a minha desgraça e minha **vingança** e a minha perda, e vós todos impedis que seja o senhor deste incêndio, deixai-me só com a pecadora. (LISPECTOR, 2005, p.60, grifo nosso).

Devemos ainda ressaltar que o sentimento de ser incendiado não foi da pecadora, mas sim do esposo, e ele não se sente vitorioso com a morte da esposa; somente o povo, o sacerdote e os guardas:

ESPOSO – Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro. Por que ouve-me este povo tão mais do que minhas palavras queriam ser ouvidas? Ah mecanismo cruel que O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha vitória: esta pertence agora ao povo, ao Sacerdote, aos guardas. Pois vós infelizes, esconder não podeis que é de meu infortúnio que enfim vivereis. (LISPECTOR, 2005, p.64-65).

A beleza poética sucede por meio da morte da mulher amada, como cita Poe (apud MENDES, 1997, p.915) em seu ensaio *Filosofia da composição*:

De todos os temas melancólicos, qual segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? “A Morte – foi a resposta evidente.” E quando – insisti esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético? Pelo que já explanei, um tanto prolongamente, a resposta também aí era evidente: Quando ele se alia mais de perto à Beleza; a Morte, pois de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor.

A Beleza da pecadora é comparada à da salamandra “[...] aspecto de lagarto, cauda longa, que persiste toda vida [...]” (HOUAISS; VILLAR 2001, p.2499), a que se **agrega** à peçonha “[...] substância venenosa, malícia [...]” (HOUAISS; VILLAR 2001, p.2161). Inscreve-se, aqui, a imagem da beleza tentadora: como

uma serpente que domina sua presa. Com efeito, com sua beleza insinuante, envolve não só o esposo, mas também o amante. Importa salientar que a peçonha, uma característica atribuída à mulher, também evoca a história de Adão, Eva e a serpente do livro do Gênesis, com um tom de criatividade e beleza: a peçonha da serpente edênica é “transferida” à mulher, simulando, metonimicamente, a relação mulher-pecado *versus* homem-vítima. E se “o salário do pecado é a morte”, conforme o texto bíblico, esta vem para destruir o veneno da serpente, completando o belo. Destaca-se que para Baudelaire, o belo teria uma “composição dupla”, pois seria feito de um “elemento eterno, invariável” e de “elemento relativo, circunstancial”, ou seja, na era moderna, já não mais se admite o belo absoluto, à medida que ele não refletiria a multiplicidade da época (GOMES, A. C., 1997, p.55-56).

“ESPOSO – Mas na transparência de um brilhante ela já perscrutava a vida de uma amante. Quem vos diz é quem experimentou a **peçonha**: acautelai-vos de uma mulher que sonha”. (LISPECTOR, 2005, p.62, grifo nosso).

O esposo ferido caracteriza a esposa como peçonhenta, capaz de envenenar (com amor) os homens.

“POVO – Marcada pela **Salamandra**” (LISPECTOR, 2005, p.66, grifo nosso).

Em se tratando da **Salamandra**, também é um anfíbio perigoso cuja principal característica é camuflar-se: conforme o lugar, sua cor é diferente, confundindo ou enganando sua presa. Uma espécie de duas personalidades, representando a histórica equivocidade do feminino marcada nos discursos do senso comum. Bela imagem, se pensarmos, por exemplo, na concepção de “beleza”, ou do “Belo” defendida por Poe (MENDES, 1997, p.914).

Na cena textual, o Amante

O amante sentiu-se também traído pela pecadora porque não tinha conhecimento de que fazia parte de um triângulo amoroso. A partir do momento em que descobre, inicia-se a dor em seu íntimo e sente-se como um esposo traído:

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

AMANTE – Pois esta mulher nos meus braços a seu esposo enganava, nos braços do esposo enganava aquele que o enganava. [...]

AMANTE – Mas eu não rio e por um momento não sofro. Abro os olhos até agora fechados pela jactância, e vos pergunto quem? Quem é esta estrangeira, que é esta solitária a quem não bastou um coração. [...]

AMANTE – Pois na sua límpida alegria ela me vinha tão singular que jamais eu a suporia vida de um lar. [...]

AMANTE – É aquela irrevelada que só a dor aos meus olhos revelou. Pela primeira vez, amo, e não à minha paz. [...] (LISPECTOR, 2005, p.61-62).

Mediante um amor proibido, o amante não demonstra arrependimento de amar a pecadora; se pudesse, ele a amaria novamente, sem se importar com os riscos que corria. Observamos o trecho em negrito abaixo:

AMANTE – Que veio fazer esta gente? Sozinha comigo, **ela amaria de novo, de novo pecaria**, arrepender-se –ia de novo – e assim num só instante o **Amor de novo se realizaria**, aquele em que em si próprio traz o seu punhal e fim Eu te lembraria dos recados ao cair da noite...O cavalo impaciente aguarda, a lanterna no pátio... E depois... ah terra, teus campos ao amanhecer, certa janela que já começava no escuro a madruguar. É o vinho que de alegria eu depois bebia, até com lágrimas de bêbado me turvar. (ah então é verdade que mesmo na felicidade eu já procurava nas lágrimas o gosto prévio da desgraça experimentar). (LISPECTOR, 2005, p.63-64, grifo nosso).

Finalmente o amante conclui que também não vivia, mas era a pecadora quem vivia nele: foi vivido. Os homens não são, em sociedades patriarcais ou machistas, castigados. Com isso, o amante não é queimado; apenas a mulher; é isento do ato do adultério, evidenciando a desigualdade social. “Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado, mas, minha tragédia não arderá jamais.” (LISPECTOR, 2005, p.66).

Considerações Finais

O cumprimento dos objetivos propostos para este artigo contribui para compreensão da relação e da pertinência da tensão, pois segundo Staiger (1975), há duas formas de expressão do estilo dramático: o *pathos* (sofrimento, emoção, circunstâncias que provocam piedade ou tristeza) e o *ethos* (estilo problemático), ambas organizadas em torno da tensão que ocorre no texto.

Nesse segmento, a tensão dramática está centralizada na mulher pecadora, que, por meio do silêncio, acaba por aceitar (ou desafiar) o tratamento de desigualdade entre homens e mulheres. Assim, a “pecadora”, como é considerada no texto teatral, é uma mulher que prefere morrer a ser submissa às leis que circundam seu meio social.

Com a diminuição do espaço e do tempo diegético em relação ao leitor/espectador, a Clarice Lispector rompe com “[...] o silêncio, escreve na tentativa de captar o instante-já [...]” (GOMES, A. L., 2007, p.53). Dessa forma, pelo silêncio e pelo riso, a mulher pecadora ao mesmo tempo aceita a punição e zomba da sociedade, já que o riso (também) era proibido e passível de punição na Idade Média.

Os enunciados destacados na análise de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* constituem as imagens, as falas e comportamentos do ser **masculino** e do ser **feminino**, subjetividades essencialmente fabricadas e modeladas no registro social, remetendo-nos às palavras de Bourdieu (2000, p.23): a “[...] ordem masculina está, portanto, inscrita tanto nas instituições quanto nos agentes, tanto nas posições quanto nos dispositivos, nas coisas (e palavras), por um lado, e nos corpos, por outro lado.”

No prosclínio textual, a mulher pecadora surge como uma alegoria utilizada pela autora, que bebe na fonte bíblica, na lei de Moisés (antigo testamento), e, por intermédio do seu talento individual (para se fazer menção às palavras de T.S. Eliot), traz à tona, para a sociedade da época em que se pronuncia, uma reflexão sobre a submissão da mulher ao homem, à Igreja às convenções sociais. Dessa forma, “Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência

Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos

criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador”. (ELIOT, 1989, p.37).

Com efeito, devemos considerar que é na crítica velada e nos “silêncios constitutivos” do (não) dizer da escritora que se insinua uma proposta para que as mulheres aproveitem a reflexão e reajam. Enfim, não é forçoso ponderar que o texto dramático de Lispector é uma fonte artística inesgotável, que, a partir de outras leituras, poderá ser explorada por distintas perspectivas de análise.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Pentecostal**. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. 2.ed. rev. e atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

COSTA, A. de O.; BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989. p.37-48.

GOMES, Á. C. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco Ed., 1997.

GOMES, A. L. Esboço das adaptações teatrais de textos clariceanos. In: NOLASCO, E. C. (Org.). **Espectros de Clarice**: uma homenagem. São Carlos, SP: Pedro & João Ed., 2007. p.35-58.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LISPECTOR, C. **Outros escritos**. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005._

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma abordagem pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1998.

MENDES, O. (Org.). **Edgar Allan Poe**: ficção completa, poesia, ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

NOLASCO, E. C. (Org.). **Espectros de Clarice**: uma homenagem. São Carlos, SP: Pedro & João Ed., 2007.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, S. A. V. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009. p.93-111.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3.ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.81-101.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.09- 49.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

*Por uma dramaturgia de Lispector: silêncio e gênero na coxia
textual de A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. rev. ampl. Maringá: EDUEM, 2009. p.217-242.

PARTE 3

TRADUÇÕES E ANOTAÇÕES

LINGUISTIC ANNOTATIONS FOR LITERARY STUDIES

John S. Y. LEE

Introduction

In literary studies, it is typical for a scholar to spend many years working closely with a set of texts seen to be most representative of his or her field. After careful and intensive reading, the scholar may formulate certain hypotheses, citing examples from these texts as evidence. For instance, to support a hypothesis about usage of a particular word, the scholar should ideally consider each of its occurrences in the texts. In practice, time constraints often limit the consideration to samples from a manageable subset of the texts. The scholar then needs to generalize the patterns observed in these samples to make a broader claim.

Digitization projects have dramatically increased the amount of large-scale, open-source textual resources. Google Books (<http://books.google.com>), for example, boasts 200 billion words, drawn from a variety of languages text genres. In more language-specific collections, the Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu>) contains more than 20 million words of Classical Greek and Latin literature, and the Chinese Text Project (<http://ctext.org>) makes available online 650 million characters of Classical Chinese literature. All 52 million characters in the Chinese Buddhist Canon can be digitally accessed (LANCASTER, 2010).

These text corpora have the potential to support a new research methodology for literary studies. Scholars can now explore textual datasets that are an order of magnitude larger than before, potentially leading to discovery of patterns that cannot be detected with the traditional reading approach; they can also quantify their claims on these large-scale datasets, and allow other scholars to replicate and verify these claims. Some recent examples include studies on the evolution of the form of the novel (MORETTI, 2007); on the influence of Plato in terms of the frequency of quotations of his works (BÜCHLER et al., 2010); and on the degree of parallelism in Classical Chinese poems (LEE; KONG, 2012).

This new methodology assumes that the hypotheses in question can be automatically validated on digital text corpora, since manual analyses simply cannot cope with the vast amount of data. This paper discusses how linguistic annotations in text corpora can help automate various kinds of literary analyses. In Section 2, we first consider some analyses that can be performed on raw text, focusing on computation of word frequencies, distributions and collocations. In Section 3, we describe how a wider range of research questions can be addressed by enriching text corpora with linguistic annotations, including morphological, syntactic, and semantic information, as well as translations. Finally, we conclude in Section 4.

Text Corpora

Literary scholars are increasingly taking advantage of digital text corpora to conduct their research. Three basic types of statistics – word frequency, distribution and collocation – can be computed from raw text. In this section, we survey the kinds of analyses that can be performed with these statistics. We will then consider, in the next section, how text corpora can be further annotated to facilitate more sophisticated analyses.

Word frequency statistics are useful in sketching the main themes of a text. Given any text, many software programs, including **Wordsmith** (SCOTT, 1997) and **Voyant Tools** (<http://voyant-tools>).

org), can generate a list of its most frequent words. Since word frequency statistics capture the characteristics of a text, they also serve to highlight differences between two texts. Indeed, they can help distinguish between texts in terms of authorship. The writing styles of different authors tend to be reflected in their characteristic words and word sequences; their frequencies can thus shed light on authorship in the New Testament (GREENWOOD, 1995), the Quran (SAYOUD, 2012), and the Chinese Buddhist Canon (HUNG; BINGENHEIMER; WILES, 2010). Words that are indicative of certain themes in British and American literature, such as eroticism or spirituality, can be automatically mined (PLAISANT et al., 2006). Word frequency statistics can also reveal differences in terms of time of composition. The *ThemeRiver* system depicts thematic variations over time within a large collection of documents (HAVRE; HETZLER; NOWELL, 2000).

A related type of statistics, word distribution indicates how often, and where, a word is repeated in the text. Tools such as **TextArc** (PALEY, 2002) graphically display repetitions of word sequences, while **Arc Diagrams** (WATTENBERG, 2002) generalize them to repetitions of word subsequences. These repetitions can be further exploited to study recurring references to the same characters in a novel (CLEMENT et al., 2007), or to trace the origins of a term in a collection of time-stamped texts, such as the corpus of the Chinese Buddhist Canon (LANCASTER, 2009). When repetitions occur across texts, they may indicate text reuse. The three synoptic gospels in the New Testament include considerable overlapping content. Statistics on word overlap and source alternation patterns can model how one gospel reused the text of another (LEE, 2007). Plato's influence on philosophers may be quantitatively evaluated by mining quotations of his works in later literature. Büchler et al. (2010) reported that the number of quotations of Plato's **Timaeus** spiked precisely during the period known to historians as Neo-Platonism.

As useful as word frequency and distribution are, the crucial information for some research questions is the kinds of words that serve as the neighbors of a keyword. A concordance is a listing of

the occurrences of a keyword in a corpus; the “keyword-in-context” (KWIC) format is especially convenient for browsing words found in the vicinity of the keyword. In 1951, Roberto Busa published the first machine-generated concordance, of the works of Thomas Aquinas (WINTER, 1999); now, many text analysis tools can generate concordances and display results in KWIC on the fly. When there are a large number of returned results, however, the KWIC format easily becomes difficult to digest. IBM’s “Many Eyes” tackles this problem by using suffix trees to visualize the most frequent neighboring words, or word collocations (WATTENBERG; VIÉGAS, 2008). When viewed over time, changes in typical word collocations often reflect changes in word usage and meaning. Using Google Books material taken from three different centuries, Mihalcea and Nastase (2012) developed an algorithm that can predict the period of a text in which a word (e.g., “computer”, “dinner”) occurs, based on other words in its neighborhood.

Some other research questions may be difficult to answer with word frequency, distribution and collocation statistics alone. For example, one might be interested in investigating the use of a word as a particular part-of-speech, such as the word **burnt** as a verb (LIN et al., 2012), or the Chinese word *shi* 是 ‘to be’ as the copula (LEE; KONG, 2014a). Simple string matching is not sufficient because of the words’ ambiguities: **burnt** can also function as an adjective, while **shi** frequently serves as a determiner or a pronoun. We now turn our attention to linguistic annotations that can help tackle these questions.

Annotated Text Corpora

Text corpora may be marked up, or annotated, in many ways to supply additional information. Some annotations indicate the original appearance of the manuscript by providing layout and formatting properties, for instance, paragraph and page boundaries. Other annotations contain metadata, such as information on the author or time of composition, to allow investigations on authorship or on the progression of a language over time. Yet other kinds of

annotations aim to interpret a sentence by specifying grammatical and semantic properties of its words. These properties may include morphological and syntactic information, as well as the word's meaning and its translations into foreign languages. In this section, we focus on this latter kind of annotations. While they cannot automate the discovery of knowledge, these annotations do open up many new avenues of scholarly enquiry.

Morphological Information

Morphological information constitutes perhaps the most common kind of annotations. Typically, each word in the corpus is assigned a part-of-speech (POS) tag. In Figure 1, based on the POS tagset of the Penn Chinese Treebank (XUE et al., 2005), the word *yao* 遙 'far' is labeled an adverb (AD), while the word *wen* 聞 'hear' is labeled a verb (VV). Depending on the language concerned, the tag may also list the word's properties with respect to gender, case, number, etc. While a universal POS tagset is adopted in the Google Books Ngram Corpus (LIN et al., 2012), tagsets typically differ from one language to another. Even within the same language, there is in general no consensus on tagset size or the level of granularity (WEI et al., 1997; HU; WILLIAMSON; MCLAUGHLIN, 2005).

In many corpora, POS tags are automatically generated. For example, the MORPHEUS system (CRANE, 1991) supplied the tags and other morphological information for each word in the Latin and Ancient Greek material in the Perseus Digital Library. For Classical Chinese, the corpus of **Huainanzi** was automatically tagged by adopting a tagger originally trained on modern Chinese data (LAU; SONG; XIA, 2013). Automatic tagging has also been attempted on Early English (RAYSON et al., 2007).

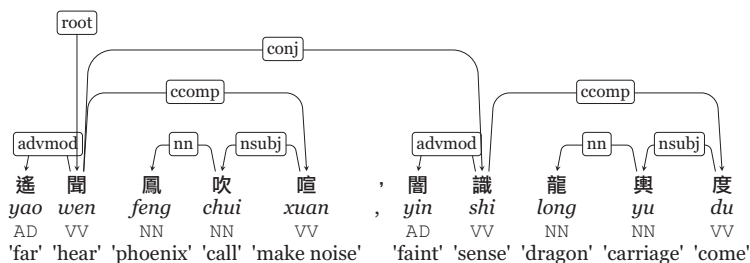
POS-tagged corpora support investigations on words with ambiguous POS. Consider a study on the two spelling variants, "burnt" and "burned", of the past tense of the verb "to burn". It would be inaccurate to simply count the frequencies of text forms of the two variants, since "burnt" can also serve as an adjective. Relying on POS tags in the Google Books Ngram Corpus, which contain

6% of all published books spanning over five centuries, Lin et al. (2012) were able to pinpoint when “burned” replaced “burnt” as the dominant spelling.

POS tags can also contribute to the study of literary forms. Consider the example of parallelism in poetry. Parallelism refers to the phenomenon where the second line in a couplet seems to “echo, answer, or otherwise correspond to the first” (KUGEL, 1981). In Classical Chinese poems, it is widely held that parallelism requires corresponding characters in a couplet to have the same POS. For example, if the first character of the first line is a noun, then the first character of the second line must also be a noun. By this criterion, the couplet in Figure 1 is perfectly parallel: the tags for the five characters in the first line (AD, VV, NN, NN, VV) are identical to those in the second line. Parallelism is generally believed to be prevalent; it is however difficult to quantitatively measure its extent, partially because it is unclear what constitutes the “same” POS – for example, should nouns and pronouns be regarded as equivalent for the purpose of parallelism, or how about adjectives and adverbs? A recent study derived equivalence classes of POS from a tagged corpus of Classical Chinese poems (LEE; KONG, 2012). Using these classes, it was reported that the average rate of POS parallelism ranges from 82% to 91%, depending on the poet.

Our scope of analysis has so far been limited to individual words, but some research questions require the consideration of the syntax of an entire sentence, for example with respect to language style (KAO; MEI, 1971). Furthermore, beyond its morphology, a word can often be better understood by observing its grammatical relations with other words. For example, the properties of a verb can be illuminated by the noun objects, if any, that it commonly takes (KILGARRIFF et al., 2004). For these purposes, annotations of syntactic information are needed.

Figure 1 – Dependency tree of a couplet
from a Classical Chinese poem.



The first five characters constitute the first line of the couplet (“From afar, [I] hear the call of the phoenix making noise”); the last five characters the second line (“Faintly, [I] sense the dragon-decorated carriage coming”). Dependency relations are represented by arrows pointing from the “head” word to the “child” word. A part-of-speech (POS) tag, pinyin pronunciation and English gloss are listed beneath each word.

Syntactic information

A treebank is a collection of syntactically analyzed sentences, typically in the form of parse trees. Figure 1 shows an example tree in the framework of dependency grammar (MEL’CUK, 1998), which describes the syntactic structure of a sentence in terms of dependency relations. A dependency relation specifies how a word, called a “child”, modifies another word, its “head”. In Figure 1, using the Stanford Dependencies for Chinese (CHANG et al., 2009), the word *yao* 遙 ‘far’ is the child of the word *wen* 聞 ‘hear’ in the relation *advmod*; this means that *yao* (“from afar”) modifies *wen* (“hear”) as an adverbial modifier. The root of the sentence, *wen*, has no head; all other words have exactly one head each, but can have multiple children.

Recent years have seen the advent of treebanks for many literary texts. The *Penn-Helsinki Parsed Corpus of Middle English*

(KROCH; TAYLOR, 1999), for example, contains works by Chaucer, while the *York-Helsinki Parsed Corpus of Old English Poetry* (<http://www-users.york.ac.uk/~lang18/pcorpus.html>) includes Beowulf. Many religious texts, including the Hebrew Bible (WU; LOWERY, 2006), the New Testament (HAUG; JØHNDAL, 2008), the Quran (DUKES; BUCKWALTER, 2010; DUKES; HABASH, 2010) and the Chinese Buddhist Canon (LEE; KONG, 2014a), have also been syntactically analyzed. Although automatic parsing on historical languages is not yet as accurate as for modern languages (PIOTROWSKI, 2012), some treebanks are beginning to be automatically produced (ROCIO et al., 2000; MAMBRINI; PASSAROTTI, 2012; LEE; WONG, 2012).

Syntactic structures. An immediate application of treebanks is the study of usages of particular syntactic structures, e.g., copular sentences. In Classical Chinese, there is normally no copula (PULLEYBLANK, 1995). As the copula gradually gained in popularity over the centuries, by the modern era almost all nominal predicates have a copula, usually *shi* 是 ‘to be’. The rise of the copula can be traced by retrieving all sentences with noun predicates, then comparing the frequencies of those that have a copula (“copular sentence”) and those that lack one (“non-copular sentence”). A search for the POS tags for copulas would have been sufficient to identify the copular sentences; detecting non-copular sentences, however, requires identification of noun predicates, which cannot be done on the basis of the tags. Hence a treebank is essential for this investigation. A recent study applied this methodology on a treebank of Chinese Buddhist texts that span five centuries (LEE; KONG, 2014a). The proportion of copular sentences was found to increase from about 77% in a sutra composed around 200 CE, to over 95% in a sutra composed around 700 CE.

With dependency relations, one can also define a more stringent definition of parallelism in poetry. In addition to identical POS tags (see Section 3.1), one can also require the dependency relations among the words in the first line to be the same as those in the second line. The couplet in Figure 1 meets this requirement, since the relations among the first five characters (advmod, ccomp,

nn, nsubj) are identical to those among the last five characters. The couplet is thus parallel not only in terms of POS but also in terms of syntax.

Lexica. It has been suggested that treebanks can potentially answer more scholarly questions about word usage than general lexicographic articles (CRANE et al., 2003). For example, a treebank can empirically capture selectional preferences and dynamically generate a lexicon. Applying this task on the Perseus Latin Dependency Treebank, a case study on the verb “to give” demonstrates that its most common direct objects reflect different usage by different Latin authors (BAMMAN; CRANE, 2008). The *Sketch Engine* is a related work in this research direction. Given a treebank, the engine can generate the “profile” of a word, which lists other words with which the word is frequently associated (KILGARRIFF et al., 2004). For example, for the verb “to pray”, the profile would indicate the most frequent nouns that serve as its subject, those that serve as its prepositional objects, and the most frequent adverbs that modify it, etc. With these lists, one can begin to empirically answer questions such as “**who** prays?”, “to **whom** or for **what** does one pray?”, and “**how** does one pray?”, etc. To discern nuances in the meaning of two closely related words (such as **clever** and **intelligent**), it is often instructive to compare their profiles.

Stylistics. Aspects of language style are reflected in syntactic structure. According to Kao and Mei (1971), the lines in the middle of a Classical Chinese poem are usually “imagistic”, and those at the end, “propositional”. Imagistic lines typically consist of a series of images, juxtaposed with minimal syntax; in contrast, propositional lines tend to have full syntax and have the poet as the subject. Although widely accepted, this hypothesis had not been quantitatively scrutinized because of the lack of syntactically annotated data. A recently study formulated “imagistic” and “propositional” styles as structures in dependency parse trees, then observed the distribution of these styles in a treebank of Classical Chinese poems (LEE; KONG, 2014b). The study confirmed Kao and Mei’s (1971) claim that final lines tend not to employ imagistic language, but found that propositional language is also common in middle lines.

Semantic information

Beyond morphological and syntactic information, another common annotation in text corpora is semantic category or concept (e.g., a cat is a mammal). For modern English, such categories can be obtained from standard resources such as WordNet (MILLER, 1995). For other languages, and especially historical ones, such resources remain scarce. Tailor-made ontologies are often designed. Examples include conceptual categories for Middle-high German literature in the *Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank* (<http://mhdbdb.sbg.ac.at>); and a corpus of Classical Chinese poems annotated with an ontology of imageries (FANG; LO; CHINN, 2009).

Among the various semantic categories, the “named entities” – names of persons, organizations, locations, expressions of times, etc. – have received much attention. Newswire texts have been annotated with these entities (MARSH; PERZANOWSKI, 1998; DODDINGTON et al., 2004), and in some cases also with events and social networks (AGARWAL; RAMBOW; PASSONNEAU, 2010). Bingenheimer, Hung and Wiles (2011) marked up all personal names, locations and dates in the *Biographies of Eminent Monks*. From these annotations, they induced a social network to indicate which monk met whom and where, and hence to trace possible dependencies among Buddhist writings. Similarly annotated corpora of literary texts have led to research on inference of social networks from novels (ELSON; DAMES; MCKEOWN, 2010) and of the nature of personal relationships from biographies (VAN DE CAMP; VAN DEN BOSCH, 2011).

Translations

A parallel corpus includes a source text along with its translations into foreign languages. For literary texts that already have available multiple translations, such as the Bible (RESNIK; OLSEN; DIAB, 1999) or George Orwell’s novel *1984* (ERJAVEC, 2012), parallel corpora can be readily assembled. To the raw text, sentence and word alignments may be automatically or manually added.

These alignments provide data for translation studies by showing the different ways in which a word is translated. When a parallel corpus is also marked up with syntactic information, it becomes a parallel treebank. Phrase-level alignments are often also added between trees, since they can facilitate research on comparative grammar by identifying phrases that correspond in meaning but differ in structure. Two parallel treebanks that treat literary texts are the Linköping English-Swedish Parallel Treebank, which includes Saul Bellow's *Jerusalem and Back* (AHRENBURG, 2007); and the Stockholm MULTilingual TReebank (SMULTRON), which includes German, English and Swedish versions of *Sophie's World* (VOLK; MAREK; SAMUELSSON, 2011).

Similar to parallel corpora, an interlinear text typically includes a source text and its translations; in addition, it also provides linguistic information for each word in the source text, which may include a morphological analysis and a gloss, i.e., a translation of the word in a foreign language (BOW; HUGHES; BIRD, 2003). The typical user of an interlinear is primarily interested in the source text, but needs linguistic support to read it. Interlinear texts have a long history in opening up Classical works to readers in modern languages. For Portuguese, a recent work is a translation by Camargo (2014) of Apollodorus' *Bibliotheca*, which supplies a Portuguese gloss for each Greek word. Interlinear texts are especially common for religious texts, whose readers attach special reverence for sacred texts in their original languages. For example, both the Qur'an (ECKMANN, 1976; DUKES; HABASH, 2010) and the Bible (GREEN, 1984; WANG, 1985; LEE et al., 2012; among many others) have been interlinearized with various languages.

Conclusions

Using large-scale digital text corpora, literary scholars can now explore patterns and make verifiable claims on datasets that are an order of magnitude larger than before. These corpora allow them to perform quantitative analyses on broad scopes, across languages and time, which would have been difficult with traditional meth-

odologies. We surveyed various kinds of annotations that can enrich corpora with morphological, syntactic, and semantic information, as well as translations; and we discussed how they expand the range of research questions that can be automatically analyzed.

REFERENCES

AGARWAL, A.; RAMBOW, O.; PASSONNEAU, R. J. Annotation scheme for social network extraction from text. In: ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS, 48., 2010, Sweden. **Proceedings...** Sweden: ACL, 2010. p.20-28.

AHRENBERG, L. LinES: an English-Swedish parallel treebank. In: NORDIC CONFERENCE OF COMPUTATIONAL LINGUISTICS, 16., 2007, Estonia. **Proceedings...** Estonia: NODALIDA, 2007. p.270-274.

BAMMAN, D.; CRANE, G. Building a dynamic lexicon from a digital library. In: ACM/IEEE-CS JOINT CONFERENCE ON DIGITAL LIBRARIES (JCDL), 8., 2008, New York. **Proceedings...** New York: ACM, 2008. p.11-20.

BINGENHEIMER, M.; HUNG, J.-J.; WILES, S. Social network visualization from TEI Data. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, v.26, n.3, p.271—278, 2011.

BOW, C.; HUGHES, B.; BIRD, S. Towards a general model of interlinear text. In: WORKSHOP ON DIGITIZING AND ANNOTATING TEXTS AND FIELD RECORDINGS; LANGUAGE DIGITIZATION PROJECT CONFERENCE, 2003, Michigan. **Proceedings...** Lansing: LSA Institute: Michigan State University, 2003. Available from: <<http://www.linguistlist.org/emeld/workshop/2003/bowbadenbird-paper.pdf>>. Access on: 3 Mar. 2015.

BÜCHLER, M. et al. Unsupervised detection and visualization of text reuse on ancient Greek texts. **Journal of the Chicago**

Colloquium on Digital Humanities and Computer Science, Chicago, v.1, n.2, 2010. Available from: < <https://letterpress.uchicago.edu/index.php/jdhcs/article/view/60/71>>. Access on: 3 Mar. 2015.

CAMARGO, C. V. R. **Modern ancient Greek**: working with digital techniques on Apollodorus' library. 2014. PhD Thesis (Doctoral) - Sao Paulo State University, Araraquara, São Paulo, 2014.

CHANG, P.-C. et al. Discriminative reordering with Chinese grammatical relations features. In: WORKSHOP ON SYNTAX AND STRUCTURE IN STATISTICAL TRANSLATION, 3., 2009, Colorado. **Proceedings...** Colorado: Association for Computational Linguistic, 2009. p.51-59. Available from: <<http://www.aclweb.org/anthology/W09-2307>>. Access on: 2 Apr. 2014.

CLEMENT, T. et al. Something that is interesting is interesting them: using text mining and visualizations to Aid interpreting repetition in Gertrude Stein's the making of Americans. In: DIGITAL HUMANITIES, 2007, Illinois. **Proceedings...** Illinois: University of Illinois, 2007. p.40-44.

CRANE, G. Generating and parsing classical Greek. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, v.6, n.4, p.243-245, 1991.

CRANE, G. et al. Towards a cultural heritage digital library. In: ACM/IEEE-CS JOINT CONFERENCE ON DIGITAL LIBRARIES (JCDL), 3., 2003, Washington. **Proceedings...** Wahington: IEEE Computer Society, 2003. p.75-86. Available from: <<http://perseus.mpiwg-berlin.mpg.de/Articles/jcdl2003.pdf>>. Access on: 3 Apr. 2014.

DODDINGTON, G. et al. The automatic content extraction (ACE) program: tasks, data, and evaluation. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON LANGUAGE RESOURCES AND EVALUATION, 4., 2004, Lisboa. **Proceedings...** Lisboa: ELRA, 2004. Available from: <<http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2004/pdf/5.pdf>>. Access on: 3 Apr. 2014.

DUKES, K.; BUCKWALTER, T. A dependency treebank of the Quran using traditional Arabic grammar. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON INFORMATICS AND SYSTEMS (INFOS), 7., 2010, Cairo. **Proceedings...** Cairo: University Cairo, 2010. p.1-7. Available from: <<http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=5461810>>. Access on: 12 Apr. 2010.

DUKES, K.; HABASH, N. Morphological annotation of Quranic Arabic. In: LANGUAGE RESOURCES EVALUATION CONFERENCE, 7., 2010, Malta. **Proceedings...** Malta: ELRA, 2010. p.2530-2536. Available from: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2010/pdf/276_Paper.pdf>. Access on: 5 Apr. 2014.

ECKMANN, J. **Middle Turkic glosses of the Rylands interlinear Koran translation**. Budapest: Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1976.

ELSON, D. K.; DAMES, N.; McKEOWN, K. R. Extracting social networks from literary fiction. In: ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (ACL), 48., 2010, Sweden. **Proceedings...** Sweden: ACL, 2010. p.138-147. Available from: <http://delivery.acm.org/10.1145/1860000/1858696/p138-elson.pdf?ip=200.145.66.45&id=1858696&acc=OPEN&key=344E943C9DC262BB.90E7F8DECCCB60F6.4D4702B0C3E38B35.6D218144511F3437&CFID=550108058&CFTOKEN=27551498&__acm__=1443705357_e372a70cab4bb26cfdd9d1c64b0b502>. Access on: 14 May 2014.

ERJAVEC, T. MULTEXT-East: morphosyntactic resources for Central and Eastern European languages. **Language Resources and Evaluation**, Dordrecht, v.46, n.1, p.131—142, 2012.

FANG, A. C.; LO, F.; CHINN, C. K. Adapting NLP and corpus analysis techniques to structured imagery analysis in classical Chinese poetry. In: WORKSHOP ON ADAPTATION OF LANGUAGE RESOURCES AND TECHNOLOGY TO NEW DOMAINS, 2009, Bulgaria. **Proceedings...** Bulgaria: ACL, 2009. p.27-34.

Available from: <<http://www.aclweb.org/anthology/W09-4104>>.
Access on: 3 Apr. 2014.

GREEN, J. P. **The interlinear Greek-English new testament, with strong's concordance numbers above each word.** Peabody: Hendrickson Publishers, 1984.

GREENWOOD, H. H. Common word frequencies and authorship in Luke's gospel and acts. **Literary and Linguist Computing**, Oxford, v.10, n.3, p.183-187, 1995.

HAUG, D.; JØHNDAL, M. Creating a parallel treebank of the old Indo-European bible translations. In: LANGUAGE RESOURCES EVALUATION CONFERENCE, 2008, Marrocos. **Proceedings...** Marrocos: ELRA, 2008. Available from: <<http://www.hf.uio.no/ifikk/english/research/projects/proiel/Activities/proiel/publications/marrakech.pdf>>. Access on: 14 Apr. 2014.

HAVRE, S.; HETZLER, B.; NOWELL, L. ThemeRiver: visualizing theme changes over time. In: IEEE SYMPOSIUM ON INFORMATION VISUALIZATION, 2000, Salt Lake City. **Proceedings...** Salt Lake City: IEEE, 2000. p.115-123. Available from: <<http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=885098>>. Access on: 17 Apr. 2014.

HU, X.; WILLIAMSON, N.; McLAUGHLIN, J. Sheffield corpus of Chinese for diachronic Linguistic study. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, v.20, n.3, p.281-293, 2005. Available from: <<http://llc.oxfordjournals.org/content/20/3/281.full.pdf+html>>. Access on: 14 Apr. 2014.

HUNG, J.-J.; BINGENHEIMER, M.; WILES, S. Quantitative evidence for a hypothesis regarding the attribution of early Buddhist translations. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, v.25, n.1, p.119—134, 2010.

KAO, Y.; MEI, T. Syntax, diction, and imagery in T'ang poetry. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, Cambridge, n.31, p.49—136, 1971.

KILGARRIFF, A. et al. The sketch engine. In: EURALEX, 11., 2004, Lorient. **Proceedings...** Lorient: Université de Bretagne Sud, 2004. p.105-116.

KROCH, A.; TAYLOR, A. (Ed.). **Penn-helsinki parsed corpus of middle English**. 2.ed. Philadelphia: Department of Linguistics, University of Pennsylvania, 1999.

KUGEL, J. L. **The idea of Biblical poetry**: parallelism and its history. New Haven; London: Yale University Press, 1981.

LANCASTER, L. From text to image to analysis: visualization of Chinese Buddhist canon. In: DIGITAL HUMANITIES, 2010, London. **Proceedings...** London: King's College, 2010. Available from: <<http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-670.pdf>>. Access on: 3 Apr. 2014.

_____. Pattern recognition and analysis in the Chinese Buddhist canon: a study of "Original Enlightenment". **Pacific World**, Berkeley, serie 3, n.11, p.141-182, 2009. Available from: <<http://www.shin-ibs.edu/documents/pwj3-11/06Lancaster.pdf>>. Access on: 14 May 2014.

LAU, K. T.; SONG, Y.; XIA, F. The construction of a segmented and part-of-speech tagged Archaic Chinese corpus: a case study on Huainanzi (in Chinese). In: CHINA NATIONAL CONFERENCE ON COMPUTATIONAL LINGUISTICS (CNCCL), 12., 2013. **Proceedings...** China: CNCCL, 2013. Available from: <<http://faculty.washington.edu/fxia/mpapers/lau2013-cnccl.pdf>>. Access on: 12 Apr. 2014.

LEE, J. A computational model of text reuse in ancient literary texts. In: ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (ACL), 45., 2007, Prague. **Proceedings...** Prague: ACL, 2007. p.472-479. Available from: <<https://groups.csail.mit.edu/sls/publications/2007/P07-1060.pdf>>. Access on: 14 Apr. 2014.

LEE, J.; KONG, Y. H. A dependency treebank of Chinese Buddhist texts. **Digital Scholarship in the Humanities**, 2014a.

Available from: <<http://dsh.oxfordjournals.org/content/digitalsh/early/2014/12/02/llc.fqu048.full.pdf>>. Access on: 14 Apr. 2014.

_____. Imagistic and propositional languages in Classical Chinese poetry. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON ASIAN LANGUAGE PROCESSING (IALP), 2014, Malaysia. **Proceedings...** Malaysia: IEEE, 2014b. p.99-102.

_____. A dependency treebank of classical Chinese poems. In: NORTH AMERICAN CHAPTER OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (HLT-NAACL), 12., 2012, Montréal. **Human Language Technologies**. Montréal: ACL, 2012. p.191-199. Available from: <http://delivery.acm.org/10.1145/2390000/2382056/p191-lee.pdf?ip=200.145.66.45&id=2382056&acc=OPEN&key=344E943C9DC262BB.90E7F8DECCCB60F6.4D4702B0C3E38B35.6D218144511F3437&CFID=550108058&CFTOKEN=27551498&__acm__=1443705173_c22e3640d84ada90978c82b7a1e308cd>. Access on: 14 Apr. 2014.

LEE, J.; WONG, T. Glimpses of ancient China from Classical Chinese poems. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON COMPUTATIONAL LINGUISTICS (COLING), 24., 2012, Mumbai. **Proceedings...** Mumbai: ACL, 2012. p.621-632. Available from: <<http://www.aclweb.org/anthology/C12-2061>>. Access on: 7 Apr. 2014.

LEE, J. et al. A Greek-Chinese interlinear of the New Testament Gospels. In: WORKSHOP ON LANGUAGE RESOURCES AND EVALUATION FOR RELIGIOUS TEXTS, 2012, Istambul. **Proceedings...** Istambul: ELRA, 2012. p.42-48. Available from: <<http://www2.lt.cityu.edu.hk/~jsylee/publications/lrrel2012.pdf>>. Access in: 4 Apr. 2014.

LIN, Y. et al. Syntactic annotations for the Google Books Ngram corpus. In: ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (ACL), 50., 2012, Jeju. **Proceedings...** Jeju: ACL, 2012. p.169-174. Available from: <<https://aclweb.org/anthology/P/P12/P12-3029.pdf>>. Access on: 3 Apr. 2014.

MAMBRINI, F.; PASSAROTTI, M. Will a parser overtake Achilles? first experiments on parsing the Ancient Greek dependency treebank. In: INTERNATIONAL WORKSHOP ON TREEBANKS AND LINGUISTIC THEORIES (TLT), 11., 2012, Lisboa. **Proceedings...** Lisboa: TLT, 2012. p.133-144. Available from: <<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30308576/MambriniPassarotti.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1443708068&Signature=2DBQELoI5utQnHs9YWws97s1QHEs%3D&response-content-disposition=inline>>. Access on: 16 Apr. 2015.

MARSH, E.; PERZANOWSKI, D. MUC-7 evaluation of I.E. technology: overview of results. In: MESSAGE UNDERSTANDING CONFERENCE (MUC-7), 7., 1998, Virginia. **Proceedings...** Virginia: MUC, 1998. Available from: <<http://www.aclweb.org/anthology/M98-1002>>. Access on: 18 Apr. 2014.

MEL'CUK, I. **Dependency syntax: theory and practice**. New York: State University of New York Press, 1998.

MIHALCEA, R.; NASTASE, V. Word epoch disambiguation: finding how words change over time. In: ANNUAL MEETING OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTATIONAL LINGUISTICS (ACL), 50., 2012, Jeju. **Proceedings...** Jeju: ACL, 2012. p.259-263. Available from: <http://delivery.acm.org/10.1145/2400000/2390727/p259-mihalcea.pdf?ip=200.145.66.45&cid=2390727&acc=OPEN&key=344E943C9DC262BB.90E7F8DECCCB60F6.4D4702B0C3E38B35.6D218144511F3437&CFID=550108058&CFTOKEN=27551498&__acm__=1443705071_d10f8c82129e2b1f3e52bf36d95e58a2>. Access on: 14 Apr. 2014.

MILLER, G. A. WordNet: a lexical database for English. **Communications of the ACM**, New York, v.38, n.11, p.39-41, 1995. Available from: <<http://nlp.cs.swarthmore.edu/~richardw/papers/miller1995-wordnet.pdf>>. Access on: 3 Mar. 2014.

MORETTI, F. **Graphs, maps, trees: abstract models for literary history**. London: Verso, 2007.

PALEY, W. B. TextArc: showing word frequency and distribution in text. In: IEEE SYMPOSIUM ON INFORMATION VISUALIZATION (InfoVis), 2002, Boston. **Proceedings...** Boston: IEEE, 2002. Available from: <http://www.textarc.org/appearances/InfoVis02/InfoVis02_TextArc.pdf>. Access on: 4 Mar. 2014.

PIOTROWSKI, M. **Natural language processing for historical texts**: synthesis lectures on human language technologies. California: Morgan & Claypool, 2012.

PLAISANT, C. et al. Exploring erotics in Emily Dickinson's correspondence with text mining and visual interfaces. In: JOINT CONFERENCE ON DIGITAL LIBRARIES (JCDL), Chapel Hill, 2006. **Proceedings...** Chapel Hill, NC: ACM, 2006. p.141-150. Available from: <http://delivery.acm.org/10.1145/1150000/1141781/p141-plaisant.pdf?ip=200.145.66.45&id=1141781&acc=ACTIVE%20SERVICE&key=344E943C9DC262BB.90E7F8DECCCB60F6.4D4702B0C3E38B35.4D4702B0C3E38B35&CFID=550108058&CFTOKEN=27551498&__acm__=1443704933_536ed70575bea1e15a61d7ef2f7b6bea>. Access on: 22 Mar. 2014.

PULLEYBLANK, E. **Outline of classical Chinese grammar**. Vancouver: UBC Press, 1995.

RAYSON, P. et al. Tagging the bard: evaluating the accuracy of a modern POS tagger on Early Modern English corpora. In: CORPUS LINGUISTICS, 4., 2007, Birmingham. **Proceedings...** Birmingham: University of Birmingham, 2007. Available from: <http://ucrel.lancs.ac.uk/people/paul/publications/RaysonEtAl_CL2007.pdf>. Access on: 22 Mar. 2014.

RESNIK, P.; OLSEN, M. B.; DIAB, M. The bible as a parallel corpus: annotating the "Book of 2000 Tongues". **Computers and the Humanities**, New York, n.33, p.129—153, 1999.

ROCIO, V. et al. Automated creation of a Medieval Portuguese partial treebank. In: ABEILLÉ, A. (Ed.). **Treebanks**: building and using parsed corpora. Dordrecht: Kluwer Academic, 2000. p.211-227.

SAYOUD, H. Author discrimination between the Holy Quran and Prophet's statements. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, v.27, n.4, p.427-444, 2012.

SCOTT, M. PC analysis of key words – and key key words. **System**, Oxford, v.25, n.2, p.233—245, 1997.

WANG, C. C. **Chinese-Greek-English interlinear New Testament**. Taichung: Conservative Baptist Press, 1985.

WATTENBERG, M. Arc diagrams: visualizing structure in strings. In: IEEE SYMPOSIUM ON INFORMATION VISUALIZATION (InfoVis), 2002, Boston. **Proceedings...** Boston: IEEE, 2002. Available from: <<http://innovis.cpsc.ucalgary.ca/innovis/uploads/Courses/InformationVisualizationDetails2009/Wattenberg2002.pdf>>. Access on: 29 Mar. 2014.

WATTENBERG, M.; VIÉGAS, F. B. The word tree, an interactive visual concordance. **IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics**, v.14, n.6, p.1221-1228, 2008. Available from: <<http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=4658133>>. Access on: 13 Apr. 2014.

WEI, P.-C. et al. Historical corpora for synchronic and diachronic linguistics studies. **Computational Linguistics and Chinese Language Processing**, Taiwan, v.2, n.1, p.131—145, 1997.

WINTER, T. Roberto Busa, S.J., and the invention of the machine-generated concordance. **The Classical Bulletin**, Cincinnati, v.75, n.1, p.3-20, 1999.

WU, A.; LOWERY, K. A Hebrew tree bank based on Cantillation marks. In: LANGUAGE RESOURCES EVALUATION CONFERENCE, 5., 2006, Genoa. **Proceedings...** Genoa: ELRA, 2006. p.1246-1249. Available from: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2006/pdf/6_pdf.pdf>. Access on: 29 Mar. 2014.

VAN DE CAMP, M.; VAN DEN BOSCH, A. A link to the past: constructing historical social networks. In: WORKSHOP ON COMPUTATIONAL APPROACHES TO SUBJECTIVITY AND

SENTIMENT ANALYSIS, 2., 2011, Oregon. **Proceedings...** Oregon: ACL, 2011. p.61-69. Available from: <<http://www.aclweb.org/anthology/W11-1708>>. Access on: 26 Apr. 2014.

VOLK, M.; MAREK, T.; SAMUELSSON, Y. Building and querying parallel treebanks. **Translation:** Computation, Corpora, Cognition, v.1, n.1, p.7-28, 2011. Available from: <http://www.zora.uzh.ch/54843/1/20120109165307_merlin-id_6344.pdf>. Access on: 11 Mar. 2014.

XUE, N. et al. The Penn Chinese treebank: phrase structure annotation of a large corpus. **Natural Language Engineering**, Cambridge, n.11, p.207-238, 2005.

TRADUZINDO E PRODUZINDO DADOS ABERTOS NAS LETRAS CLÁSSICAS DIGITAIS

Anise D'Orange FERREIRA

Na posição de uma professora de língua e literatura grega, como outros colegas, enfrentamos alguns desafios do ofício já bastante conhecidos dessa pequena comunidade acadêmica. Em virtude do ensino da língua grega ser oferecido prioritariamente em cursos superiores - não faz parte do curriculum no ensino médio - o nível de entrada dos estudantes universitários corresponde à alfabetização. Em descompasso de repertório com as demais línguas, os alunos deparam-se com um contexto em que há uma intensa competição com outras matérias e projetos. Especificamente, em nossa instituição, as disciplinas da grade de grego concorrem com dez disciplinas simultâneas pela atenção e dedicação dos alunos. O curso tem a duração de quatro anos e dele faz parte uma disciplina de língua de duas horas semanais e, outra, de mais duas horas, de leitura de textos originais, em um total de cento e vinte horas anuais. Muitos alunos têm dificuldade com dicionários bilíngues e materiais em outros idiomas, sendo de extrema utilidade as obras recentemente publicadas no Brasil: *Dicionário Grego-Português* (MALHADAS et al., 2006-2010) e *Gramática Grega* (RAGON, 2012), utilizada antes nos nossos cursos no original francês durante anos suplementada por outras, em língua inglesa (SMYTH, 1920;

GOODWIN, 1900; CURTIOUS, 1882). Além disso, cerca de 50% dos nossos alunos frequentam o período noturno, das 19 às 23h, pois tem uma atividade profissional no diurno, lhes restando menos tempo ainda para o estudo. Muitos não pensam na área como carreira, mas como complemento de formação ou necessidade de aprimoramento pessoal; a área desperta o interesse de alunos especiais mais maduros, já formados ou, mesmo, aposentados. Com dificuldades com línguas estrangeiras em materiais de apoio ao estudo do grego, temos poucas traduções e edições comentadas ou anotadas em língua portuguesa, quando comparamos nosso acervo ao dos existentes nas demais línguas europeias. Menos ainda, traduções distribuídas, em formato digital, sob licenças abertas, como as da *Creative Commons*.

Diante desse quadro, dentro de uma proposta ampla de Letras Clássicas Digitais, desde 2012, temos colaborado e recebido apoio oriundo de projetos de desenvolvimento de infra-estrutura digital para grego antigo ligados ao *Perseus Project* ou *Perseus Digital Library* (PDL), da Tufts University, EUA, liderado por Gregory Crane. Embora não tenhamos em nossa instituição um departamento de informática com programadores dedicados a projetos acadêmicos de informática humanística, também chamados projetos em *Digital Humanities*, acreditamos que recursos abertos contendo *corpora* digitais voltados para leitura, estudo e pesquisa, bem como materiais de suporte linguístico, como dicionários e gramáticas em interfaces digitais podem ajudar o estudo e atrair estudantes. Assim, resolvemos elaborar planos específicos no escopo das possibilidades de recursos digitais desenvolvidos pela equipe de Crane. Entre 2012 e 2014, realizamos o projeto “Edição de traduções alinhadas do grego antigo e produção de texto digital em português em ambientes web providos pelos projetos Alpheios/Perseus¹” (CNPq), cuja continuidade se dá pela integração dos dados pela nova plataforma.

O projeto de Crane tem-se estendido mundialmente em termos de desenvolvimento de ferramentas, por sua posição, desde

¹ Proc. CNPq n. 4065845-2012-3.

2013, como *Chair Alexander von Humboldt* das Humanidades da Universidade de Leipzig. Seu amplo projeto lá sediado e vinculado ao *Perseus* é chamada *Open Philology*², que abarca a digitalização de uma enorme quantidade de textos da biblioteca de Leipzig, seguindo o padrão TEI-XML e utilizando vários tipos de anotações em corpora vinculados a traduções em diversas línguas. Para fins didáticos, inicialmente foi criado um site, sob os auspícios de Harry Diakoff, chamado *Alpheios*³, no qual um acervo para leitura em corpus paralelo e anotado morfológica e sintaticamente (*treebanking* ou árvore/floresta sintática) está disponível para leitura, bem como ferramentas de edição para alinhamento de tradução e anotação em árvore sintática. Atualmente, contamos com a plataforma *Perseids*⁴, definida por seus criadores como: “um ambiente online colaborativo no qual usuários podem criar micropublicações consistindo em transcrições, traduções, anotações linguísticas e comentários e sobre uma variedade de fontes de documentos antigos.”

Por trás das ferramentas com interfaces amigáveis de alinhamento e anotação de corpus está o pressuposto do círculo virtuoso de aprendizagem e contribuição (CRANE et al., 2012) já comentado em outras publicações (FERREIRA, 2015). Nesse círculo, o aprendizado da língua se dá à medida em que o aluno adquire capacidades para produzir dados linguísticos e, assim, alimentar o acervo com esses dados.

Cabe intervir neste ponto com uma explicação mais marcada do significado dos projetos envolvendo dados abertos em Letras ou Humanas Digitais e, especialmente, em Letras Clássicas Digitais. Como já abordei em texto elaborado anteriormente, tais projetos refletem uma visão e prática de estudo, pesquisa e produção de dados que implicam duas condições. Em primeiro lugar, os dados produzidos, pesquisados ou estudados são digitais e, em segundo, são distribuídos em formatos e códigos com licenças abertas a fim

² Cf. *Open Philology Project* em <<http://www.dh.uni-leipzig.de/wo/open-philology-project/>>.

³ Cf. *Alpheios* em <<http://alpheios.net>>.

⁴ Cf. *Perseids* em <<http://perseids.org>>.

de que os dados tenham alcance pleno, sem restrições de acesso, em banco de dados e corpora eletrônicos. Como finalidade social, tal abordagem tende ao envolvimento maior da comunidade na produção e consulta de dados e, portanto, pressupõe um impacto na própria formação educacional.

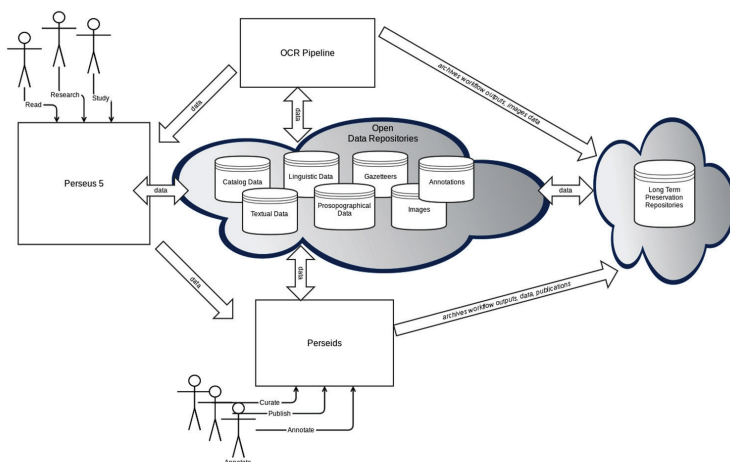
Reitero, neste texto, que a diferença entre o pesquisador das letras clássicas que adere a essa prática e incorpora nela essa visão, em oposição à tradicional, é que sua produção intelectual não ficará limitada a reduzidas tiragens de obras impressas, com cessão dos direitos para editoras que farão a distribuição comercial de publicação, nem exclusiva a coleções comerciais de periódicos, destinadas a um público-alvo restrito de especialistas. Tampouco será um produto digital individual unitário que reproduza o livro impresso em formato eletrônico, ainda que este tenha um alcance maior que o impresso. Por consequência, ao contrário, a produção intelectual se transformará em um conjunto potencial de dados de pesquisa para compor bancos de dados e textos. Esses, por sua vez, poderão estar vinculados e interligados por meio de anotações relevantes e significativas que ampliem as possibilidades e a diversidade de questões de pesquisa. O resultado intelectual, então, deverá ficar interligado, por meios digitais, a outros dados e a outros projetos de outros autores e, a partir da consulta ao conjunto de vários produtos, será possível extrair novos dados. É bom lembrar que, para haver a comunicação entre dados, as linguagens de máquina empregadas também precisam ser compartilhadas e, por conseguinte, padronizadas, abertas e não proprietárias.

Ao estudante, em decorrência dessa visão e dessa prática, será possível pesquisar relações entre diversas fontes textuais primárias e secundárias simultaneamente em mais de um idioma. Os produtos, sob licenças *Creative Commons*, garantirão e registrarão a propriedade intelectual dos autores e, ao mesmo tempo, permitirão a difusão do material em prol do avanço científico. Em termos metodológicos, a abordagem segue procedimentos conhecidos da Linguística de Corpus, recursos da Informática em rede e elementos da Linguística Computacional ou Processamento da Linguagem Natural.

O trabalho do classicista digital distingue-se do tradicional, portanto, não no que ele/ela trabalha, mas em como o trabalho é gerado, no processo mediado por recursos digitais. A apropriação de tais instrumentos pode-se dar em mais de um nível, i.e. quer como colaborador de dados, quer como desenvolvedor dos meios, ou seja, das interfaces dinâmicas e de analisadores automáticos. Tendo acesso a um banco de textos com dados abertos anotados, o classicista da era digital do tipo desenvolvedor poderá criar um algoritmo e uma interface capazes de recuperar, como resultado, determinadas características associadas dos textos, tais como: todos os nomes próprios no caso vocativo; ou todas as passagens similares de citações atribuídas a um mesmo autor comparando-se várias obras, e assim por diante; i.e., roda-se um algoritmo que possa dar a resposta à solução de uma questão particular. Ao colaborador de dados, caberá alimentar o corpus aberto com digitalizações de textos, léxicos e dicionários variados, bem como com edições digitais anotadas acompanhadas de traduções alinhadas.

Em publicação recente, Almas (2015) programadora da equipe de Crane (figura 1) descreve como se vislumbra a *Perseus Digital Library* (PDL) em sua versão 5. A PDL é o sistema *front-end* para consulta de usuários: leitores, pesquisadores e estudantes. Seu insumo vem do processo de reconhecimento óptico de caracteres (OCR) de textos capturados como imagens; processo esse que alimenta vários repositórios: textuais, linguísticos, catalográficos, de imagens, anotações, prosopografias, dicionários geográficos etc. Os anotadores, curadores e editores trabalham com dados desses repositórios e dados da PDL por meio da plataforma *Perseids* que oferece diversas ferramentas ali disponíveis e em desenvolvimento.

Figura 1 – Visão corrente da infraestrutura para humanas digitais



Fonte: Almas (2015).

Atualmente, o editor de alinhamento *Alpheios* e o editor de anotações sintáticas, na plataforma *Perseids*, *Arethusa*, contam com o recurso de registrar metadados⁵ do anotador, editor, tradutor e curador, que submete sua produção para um conselho de edição, entre elas o “board” UNESP-Projects⁶. Depois de avaliado pelos membros do conselho pode ser encaminhado para outro nível do banco de dados.

⁵ Metadados são anotações de caráter geral do texto como um todo e não anotações sobre elementos do texto.

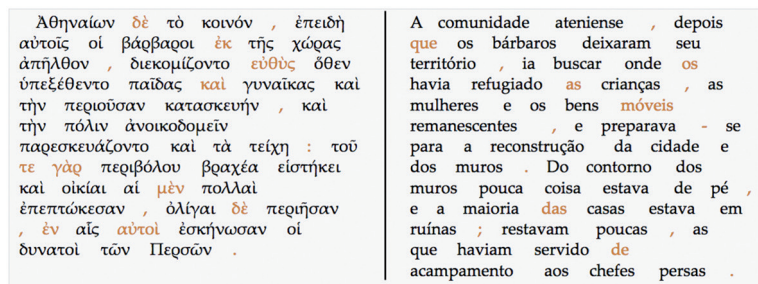
⁶ A FCL-Ar/UNESP faz parte do consórcio internacional Sunoikisis D. C. que utiliza a plataforma *Perseids*. As comissões de curadores são *boards*.

Figura 2 – Alinhamento do grego com a tradução de MGK, elaborado na plataforma *Perseids*, com o editor de alinhamento *Alpheios*. (Thuc. 1.89.3)



Fonte: Editor Alpheios.

Figura 3 – Alinhamento do grego com a tradução de ALAP, elaborado na plataforma *Perseids* com o editor de alinhamento *Alpheios*. (Thuc.1.89.3)



Fonte: Editor Alpheios.

Uma das nossas ações de participação no consórcio de *Digital Classics* compreende fornecer dados com traduções em português, por meio de alinhamentos. Comento aqui algumas observações extraídas da experiência com o editor de alinhamento de tradução, a partir de um exemplo prático com uma passagem de Tucídides

1.89.3⁷ no texto grego alinhado manualmente com duas traduções, a de Mário da Gama Kury (MGK) e a de Anna Lia A. de Almeida Prado (ALAP). Essa passagem está no início da seção conhecida como *Pentekontaetia*.

O leitor habituado ao grego poderá perceber as diferenças de tradução em relação ao grego simplesmente pela colocação paralela das passagens nas línguas fonte (L1) e alvo (L2). A ferramenta, no entanto, é dinâmica, e apresenta o alinhamento de duas formas: uma pela seleção das palavras em uma língua “iluminando” as correspondentes da outra língua; e outra pela disposição interlinear dupla - com a ordem do texto de L1 e outra com a ordem do texto de L2. Palavras não-alinhadas permanecem em cor laranja. Por questões de edição, não incluirei aqui as imagens da disposição interlinear.

Vejamos algumas discrepâncias nas duas primeiras linhas de tradução alinhada na figura 4:

Figura 4 – Duas primeiras linhas do alinhamento da tradução de MGK (acima) e ALAP (abaixo) (Thuc. 1.89.3)

Ἀθηναίων δὲ τὸ κοινόν, ἐπειδὴ αὐτοῖς οἱ βάρβαροι ἐκ τῆς χώρας	Mas quando os bárbaros se retiraram da Ática, os atenienses começaram
Ἀθηναίων δὲ τὸ κοινόν, ἐπειδὴ αὐτοῖς οἱ βάρβαροι ἐκ τῆς χώρας	A comunidade ateniense, depois que os bárbaros deixaram seu

Ἀθηναίων δὲ τὸ κοινόν, *lit.* “a comunidade dos atenienses”. Os tradutores resolvem essa frase de formas distintas: ALAP escolhe a expressão com o sentido coletivo singular: *a comunidade ateniense*, seguindo um protocolo corrente de empregar, em português, o adjetivo para esse uso do genitivo, quando possível

⁷ A fonte do texto grego da PDL embutida na plataforma *Perseids* é *Historiae* (TUCÍDIDES, 1942), que, nesta passagem, coincide tanto com o texto grego, estabelecido por Jacqueline de Romilly, que foi utilizado pela tradutora Anna Lia A. de Almeida Prado (TUCÍDIDES, 1999), quanto com os textos gregos utilizados pelo tradutor Mário da Gama Kury: estabelecido por Hude 1905 (TUCÍDIDES, 1987).

e adequado (cf. RAGON, 2012, p.181, §212); MGK escolhe a expressão plural do povo ateniense, *os atenienses*, podendo manter a concordância no plural, com os verbos que aparecem na sequência: **διεκομίζοντο**, “iam buscar, resgatar”, **ὑπεξέθεντο**, “guardaram ou esconderam em lugar seguro”.

a conjunção temporal ἐπειδὴ. Nessa mesma linha, vemos que MGK prefere “**quando**” e ALAP, “**depois que**”. Ambas são traduções possíveis.

χώρας, *lit.* “**território**”, “**país**”, “**terra**”. Sem alinhar proposi-tadamente, pode-se observar que MGK escolhe nomear o território - *Ática* - para eliminar uma possível ambiguidade na compreensão do leitor, já que o possessivo no grego é dado pelo pronome no dativo plural - αὐτοῖς -, literalmente, *para eles*, um dativo indicativo do pos-suidor, daí “seu”. No grego o pronome é plural, mas em português, o adjetivo possessivo precisa ficar no singular .

Figura 6 – Sequência do alinhamento da tradução de MGK (acima) e ALAP (abaixo) alinhada com Thuc. 1.89.3.

Ἀθηναίων δὲ τὸ κοινόν , ἐπειδὴ αὐτοῖς οἱ βάρβαροι ἐκ τῆς χώρας ἀπῆλθον , διεκομίζοντο εὐθὺς ὅθεν ὑπεξέθεντο παῖδας καὶ γυναῖκας καὶ τὴν περιούσαν κατασκευὴν , καὶ τὴν πόλιν ἀνοικοδομεῖν παρεσκευάζοντο καὶ	Mas quando os bárbaros se retiraram da Ática , os atenienses começaram imediatamente a trazer de volta as suas mulheres e crianças , e os bens remanescentes que haviam levado para outros lugares mais seguros , e iniciaram
Ἀθηναίων δὲ τὸ κοινόν , ἐπειδὴ αὐτοῖς οἱ βάρβαροι ἐκ τῆς χώρας ἀπῆλθον , διεκομίζοντο εὐθὺς ὅθεν ὑπεξέθεντο παῖδας καὶ γυναῖκας καὶ τὴν περιούσαν κατασκευὴν , καὶ τὴν πόλιν ἀνοικοδομεῖν	A comunidade ateniense , depois que os bárbaros deixaram seu território , ia buscar onde os havia refugiado as crianças , as mulheres e os bens móveis remanescentes , e preparava - se

δέ, uma partícula que muitas vezes é ignorada na tradução, MGK prefere marcar o sentido adversativo do *mas*, em relação à passagem anterior (em itálico abaixo):

Os atenienses, juntamente com os aliados da Iônia e do Heléspontos já revoltados contra o Rei, continuaram em operação e sitiaram Sestos, ainda dominada pelos persas, e, passando o inverno lá, ocuparam-na quando os bárbaros a abandonaram; depois disso os contingentes de várias cidades navegaram de

volta do Helésponto. *Mas* quando os bárbaros se retiraram da Ática, [...] (trad. MGK, p.52).

Na sequência da passagem, notamos (fig. 6):

διεκομίζοντο. *lit.* “**iam buscar**”. Vimos no comentário da figura anterior que a escolha no singular - *a comunidade atenien-se* - afetaria, naturalmente, a concordância verbal levando o verbo para o singular na tradução de ALAP: *ia buscar*. Chama a atenção aqui não o número, mas a escolha de MGK pela locução verbal *começaram a trazer de volta* como uma forma de preservar não só a continuidade da ação, mas também o início de uma ação, indicado nas gramáticas como aspecto incoativo no imperfeito (SMYTH, 1920, §•1900).

εὐθύς, *lit.* “**imediatamente**” O advérbio não alinhado em cor laranja indica que é omitido na tradução de ALAP.

ὅθεν, *lit.* “**de onde**” O advérbio não alinhado em cor laranja indica que foi omitido na tradução de MGK. Na tradução de ALAP *onde* introduz a oração relativa *onde os havia refugiado*, como tradução do verbo **ὑπεξέθεντο**: ὑπεκτίθεμαι no Aoristo Indicativo da voz média, 3ªpl. Esse verbo é curioso, pois os prevérbios ὑπό-(sob) e ἐκ-(fora de) ligados a um verbo com tantos usos como “colocar”, na voz média, τίθεμαι (“colocar para si”) sugerem o sentido de se colocar (algo) em benefício próprio (voz média), às escondidas e fora de um determinado lugar. MGK transforma a sintaxe da oração relativa “foram buscar mulheres, crianças e bens **de onde** haviam colocado em lugar seguro” para *que haviam colocado em lugar seguro*; ao invés do verbo único que ALAP escolheu, “refugiar”, já que “refúgio” significa um local de fuga e segurança, MGK descreve a ação por uma longa sentença : *que haviam levado para outros lugares mais seguros*.

μόveis como qualificador de “os bens”, τὴνκατασκευήν. Foi deixada em cor laranja na tradução de ALAP propositadamente para indicar ali o não alinhamento, e a diferença na tradução de MGK, que decidiu apenas por “bens”. Evidentemente, seria difícil buscar os bens se esses não fossem móveis. O dicionário registra o termo παρασκευή para designar o bem não fixo, e κατασκευή, para

designar tanto o bem permanente quanto o bem móvel, como o mobiliário, por exemplo. Note-se que, apesar do singular no grego, ambos os tradutores decidem pelo plural - *bens remanescentes*, τὴν περιούσαν κατασκευήν, pois o termo pode indicar uma coleção de objetos, de acordo com o contexto da passagem.

As traduções da oração: τὴν πόλιν ἀνοικοδομεῖν παρεσκευάζοντο καὶ τὰτείχη- *iniciaram a reconstrução da cidade e das muralhas* (MGK) e *preparava-se para a reconstrução da cidade e dos muros* (ALAP) mostram semelhanças coerentes com as escolhas iniciais, como o tempo do verbo no singular e imperfeito, preparava-se (ALAP) e o aspecto incoativo do imperfeito, do verbo παρεσκευάζοντο, por meio da inclusão do verbo *iniciaram* (MGK). Ambos os tradutores escolheram a nominalização do verbo Infinitivo, ἀνοικοδομεῖν; *reconstrução* em vez de “**reconstruir**”; preferiram *iniciaram a reconstrução da cidade e das muralhas* e *preparava-se para a reconstrução da cidade e dos muros* respectivamente.

Da mesma forma, na oração seguinte, as escolhas lexicais revelam poucas discrepâncias. As traduções da oração τοῦ τε γὰρ περιβόλου βραχέα εἰστίκει por *com efeito, somente poucos trechos da muralha circundante foram deixados intactos* (MGK) e *Do contorno dos muros, pouca coisa estava de pé*, a voz do verbo em português é passiva para MGK e ativa para ALAP. No grego, a voz é ativa. Temos por τοῦ περιβόλου: *da muralha circundante / dos muros circundantes*; por βραχέα: *somente poucos trechos/ pouca coisa*; e por εἰστίκει, *foram deixados intactos/ estava de pé*. Em καὶ οἰκία αἱ μὲν πολλαὶ ἐπεπτώκεσαν, temos *a maior parte / a maioria* das casas estava em ruínas; e em ὀλίγαι δὲ περῆσαν, *restando apenas umas poucas/ restavam poucas*.

Figura 7 – Últimas linhas da passagem de tradução de MGK (acima) e ALAP (abaixo) alinhada com Thuc. 1.89.3

τὴν περιούσαν κατασκευὴν , καὶ τὴν πόλιν ἀνοικοδομεῖν παρεσκευάζοντο καὶ τὰ τεῖχη : τοῦ τε γὰρ περιβόλου βραχέα εἰστῆκει καὶ οἰκίαι αἱ μὲν πολλαὶ ἐπεπτώκεσαν , ὀλίγαι δὲ περιῆσαν , ἐν αἷς αὐτοὶ ἐσκήνωσαν οἱ δυνατοὶ τῶν Περσῶν .	remanescentes que haviam levado para outros lugares mais seguros , e iniciaram a reconstrução da cidade e das muralhas ; com efeito , somente poucos trechos da muralha circundante foram deixados intactos , e a maior parte das casas estava em ruínas , restando apenas umas poucas onde os chefes persas mais importantes se haviam instalado .
τὴν περιούσαν κατασκευὴν , καὶ τὴν πόλιν ἀνοικοδομεῖν παρεσκευάζοντο καὶ τὰ τεῖχη : τοῦ τε γὰρ περιβόλου βραχέα εἰστῆκει καὶ οἰκίαι αἱ μὲν πολλαὶ ἐπεπτώκεσαν , ὀλίγαι δὲ περιῆσαν , ἐν αἷς αὐτοὶ ἐσκήνωσαν οἱ δυνατοὶ τῶν Περσῶν .	mulheres e os bens móveis remanescentes , e preparava - se para a reconstrução da cidade e dos muros . Do contorno dos muros pouca coisa estava de pé , e a maioria das casas estava em ruínas ; restavam poucas , as que haviam servido de acampamento aos chefes persas .

Há uma diferença no tratamento da coordenação; MGK emprega subordinação; ALAP mantém a coordenação que, no grego, corresponde à construção μέν... δέ: οἰκίαι αἱ μὲν.... ὀλίγαι δέ.

A maior diferença na construção, a meu ver, está na última oração (fig. 7). No grego, temos uma oração relativa iniciada por ἐν αἷς, “nas quais” (referente a casas, as que restaram em pé) αὐτοὶ οἱ δυνατοὶ τῶν Περσῶν..., “os poderosos dos Persas (*lit.*) ou chefes/poderosos persas”, ἐσκήνωσαν, “acamparam”. A tradução de MGK mantém o relativo para indicação de lugar *onde*, e os *chefes persas* como sujeito da oração, pois estão caso no nominativo: αὐτοὶ οἱ δυνατοὶ. Na tradução de ALAP o relativo referente às casas se transforma em sujeito da oração relativa, a voz do verbo é mudada, e os chefes persas são colocados como beneficiários: *as que haviam servido de acampamento aos chefes persas*. A tradução de MGK reforça a hierarquia dos chefes persas; não eram apenas chefes, mas os mais importantes. Ambos os tradutores desprezaram na tradução o pronome de 3ª pessoa, αὐτοί.

Sem o objetivo de julgar as preferências de tradução ou de avaliá-las, fica demonstrado aqui que, por meio da tradução alinhada, um estudante ou leitor pode perceber mais detalhada e concretamente, não só pela disposição paralela dos textos, que existe

igualmente em edições bilíngues, mas pela visualização dinâmica do alinhamento, as diferentes opções dos tradutores e pode tentar buscar explicações para elas, comparando com o texto grego. Ficam em relevo as divergências ou preferências quer no número das palavras, quer nos tempos ou aspectos verbais, quer nas escolhas lexicais e nas estruturas sintáticas. Dessa forma, podem ser examinados, em maiores quantidades de texto, os mecanismos e convenções adotados pelos tradutores.

É fato que o tradutor que trabalha com o alinhamento de tradução é levado a efetuar escolhas mais próximas entre L1 e L2 em termos lexicais e sintático-semânticos. Contudo, variáveis como gênero ou estilo vão interferir na quantidade de palavras usadas em cada língua. A ferramenta permite alinhamento de múltiplas palavras em quantidades diferentes em qualquer uma das duas línguas. Quando se trabalha com a comparação de traduções através de alinhamento, esse obriga, de certo modo, à verificação das formas e estruturas da língua grega para entendimento das escolhas dos tradutores. Quanto maior a discrepância, maior a suspeita de uma construção mais difícil ou com expressões idiomáticas na L1 e de intrincada solução na L2. Expressões de múltiplas palavras em tradução podem revelar expressões idiomáticas na língua fonte. É curioso notar a frequência com que alunos referem-se a algumas passagens traduzidas como “mágicas”; a transformação do texto grego na tradução pode ser tão radical ou livre que os elementos linguísticos que permitem a passagem de uma para a outra fogem ao alcance do entendimento do estudante ou leitor.

É importante ressaltar que o método de alinhamento pode variar em critérios usados entre anotadores ou “alinhadores”, e idiomas envolvidos no alinhamento. Sendo assim, muitas indecisões e dúvidas surgem durante o procedimento. Por esse motivo, elaboramos um manual ou guia de alinhamento para o português, que tem pretensão a alcançar uma padronização entre “alinhadores”, mas estará em permanente construção, enquanto houver bases para que se alterem as convenções ou critérios. Porém, esse será um assunto tratado em outra publicação a ser distribuída como material de acesso irrestrito a todos os interessados nesse procedimento.

O trabalho de alinhamento como estudo e produção de dados passa, na plataforma, necessariamente, por uma comissão de curadores, antes de ser encaminhada para uma coleção, repositório ou banco de dados de maior permanência, a saber, bases de pesquisa online, como a PDL e outras bibliotecas de dados abertos. Vale destacar que não vão para a coleção ou repositórios as traduções com direitos autorais reservados; as traduções podem estar publicadas, mas o reuso deve ser autorizado por quem detém os direitos. O alinhamento com traduções consagradas servem para auxiliar a compreensão da língua e da tradução, mas os alinhamentos de tradução submetidos aos repositórios tem de ser do próprio tradutor ou estarem sob licença *Creative Commons*⁸.

Desses repositórios poderão sair não só as traduções com alinhamento, mas os dados alinhados também poderão gerar outros serviços, como léxicos automáticos e dinâmicos, por meio de recursos de programação.

Este texto procurou apontar algumas motivações e pressupostos que orientam a visão e prática do classicismo digital e alguns dos efeitos que tem a implementação de um tipo de atuação, que é a colaboração por meio do alinhamento de tradução. Com exemplos de tradução alinhada realizada na ferramenta Alpheios da plataforma Perseids, procurei mostrar uma das formas nas quais um de nossos projetos de Letras Clássicas Digitais, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, é um caminho para produzir os dados de língua e literatura grega abertos e acessíveis a todos.

REFERÊNCIAS

ALMAS, B. The road to Perseus 5 – why we need infrastructure for the digital humanities. **Perseus Digital Library Updates**, 18 maio 2015. Disponível em: <<http://sites.tufts.edu/perseusupdates/2015/05/18/the-road-to-perseus-5-why-we-need-infrastructure-for-the-digital-humanities/>>. Acesso em: 20 maio 2015.

⁸ Cf. *Creative Commons* em <https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR>.

CRANE, G. et al. **Student researchers, citizen scholars and the Trillion Word Library**. 2012. Trabalho apresentado no JCDL 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10427/75559>>. Acesso em: 14 out. 2012.

CURTIOUS, G. **The student's Greek grammar**: a grammar of the Greek language. London: John Murray, 1882.

GOODWIN, W. W. **A Greek grammar**. Boston: Ginn, 1900.

FERREIRA, A. D'O. As moiras da era digital no ensino das letras clássicas-grego. In: JESUS, D. M. de; MACIEL, R. F. (Org.). **Olhares sobre tecnologias digitais**: linguagens, ensino, formação e prática docente. Campinas: Pontes, 2015. p.253-274.

MALHADAS, D. et al. (Org.). **Dicionário Grego-Português**. São Paulo: Ateliê, 2006-2010.

RAGON, E. **Gramática Grega**. São Paulo: Odisseus, 2012.

SMYTH, H.W. **A Greek Grammar for Colleges**. New York: American Book, 1920.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução portuguesa de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. v.1.

_____. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução portuguesa de Mário da Gama Kury. 3.ed. Brasília: Ed. da UnB, 1987.

_____. **Historiae**. Oxford: Oxford University Press, 1942. 2 v.

A TRADUÇÃO NA ANTIGUIDADE E A TRADUÇÃO DA ANTIGUIDADE – CONCEPÇÕES E PRÁTICAS DE TRADUÇÃO DE ONTEM E HOJE¹

Mauri FURLAN

O assunto de que trato hoje pode começar com a reflexão sobre uma preposição. O tema deste evento, “tradução *da* Antiguidade em páginas, palcos e aplicativos”, nos acena com a possibilidade de lidarmos com modos, meios e instrumentos de tradução que digam respeito a textos da Antiguidade. Sob este prisma, o foco se coloca sobre o tradutor contemporâneo e as possibilidades de realização de sua tarefa. No entanto, antes de abordar algum aspecto da questão da tradução em nosso mundo de hoje, altero a preposição para lhes falar da “tradução *na* Antiguidade”, e justifico: além de ser um elemento fundamental para o conhecimento da mentalidade dos antigos, é também imprescindível para entender melhor nossa própria concepção hodierna de tradução e suas consequentes práticas. À parte os interessados pela área acadêmica dos Estudos da Tradução, é muito comum acreditar que tradução é tradução e não importa

¹ Palestra proferida na XXVII Semana de Estudos Clássicos: *A tradução da Antiguidade em páginas, palcos e apps*, UNESP/Araraquara, em 28 de maio de 2014.

se realizada por alguém do século I a.C., do século X, ou do século XXI. Mas um tal pensamento é no mínimo uma reflexão distraída ou superficial, posto que a mentalidade do homem é objeto de estudo de uma modalidade historiográfica, a qual atenta para as mudanças de cosmovisão e de pensamento ao longo dos séculos, e considera que tais mudanças produzem concepções e práticas linguísticas diferenciadas em cada momento histórico. É certo que nossa maneira de ler o passado, de ler a história, também é histórica, e por tanto não nos desobriga de buscarmos entender o outro em sua diferença, em outra história. Lucien Febvre (1947, p.29) escrevia, em 1942: “[...] a história é filha de seu tempo”, por isso cada época tem “sua Roma e sua Atenas, sua Idade Média e seu Renascimento.”² Hemos de traduzir o passado conscientes de que o ressignificamos a partir do nosso presente, do qual também devemos estar conscientes. Há um belo e instigante texto de Jorge Luis Borges (2001) intitulado “Pierre Menard, autor del Quijote”, que serve de metáfora sobre o que estou falando.

Menard, um francês do início do século XX, queria escrever o Quixote, não um Quixote, mas o Quixote. Ambicionava produzir um texto que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com o de Cervantes. Considerados todos e não poucos os problemas e dificuldades que Menard devia enfrentar (conhecer bem o espanhol do século XVII, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes, etc.), como resultado final, com um texto literalmente idêntico, o Quixote de Menard era muito mais sutil do que o de Cervantes. Compor o Quixote a princípios do século XVII era uma empresa razoável, talvez necessária; mas algo quase impossível depois de 300 anos repletos de muitíssimos e complexos fatos, entre eles, o próprio Cervantes. Cervantes, por exemplo, opunha às ficções de cavalaria a pobre realidade provinciana de seu país; Menard, por sua vez, escolhe como “realidade” a terra de Carmen durante o século da batalha de Lepanto e de Lope de Vega. O estilo arcaizante de Menard soa afetado; o estilo de Cervantes

² Todas as traduções aqui presentes são de minha autoria e responsabilidade.

*A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje*

expressa um grande domínio do espanhol corrente da época. E por aí vão as comparações. Literalmente idêntica, a ficção de Menard é em muito distinta daquela de Cervantes!

Considerando que a ambição de Menard de reescrever o Quixote coincidindo com o original é a ambição do tradutor em geral, esse conto de Borges nos brinda inúmeras lições, das quais algumas nos interessam sobretudo:

- a tradução exige um profundo conhecimento linguístico, filológico, cultural, etc.;
- a tradução não é necessariamente inferior ao original;
- a tradução nunca é um dizer a mesma coisa, talvez um quase a mesma coisa;
- a concepção histórico-materialista contemporânea de linguagem e escritura torna o tradutor obrigatoriamente um co-autor do texto traduzido.

Faço aqui somente alusão a tão importantes asserções, enfatizando nesta fala a questão das concepções de tradução do passado e do presente. Vamos tentar situar nossas compreensões com ainda outros pressupostos.

1. Ao falar aqui de tempos passados, abordo os períodos da Antiguidade clássica, da Idade Média e do Renascimento, como conhecidos pela história do pensamento ocidental.
2. A tradução é uma prática linguística e, como toda prática linguística, é histórica e reflete uma concepção histórica da linguagem, e, portanto, mutável através dos tempos.
3. Investigar uma concepção e prática da tradução significa, pois, investigar a teoria da linguagem que lhe é subjacente, a qual se expressa mediante códigos. Sabemos que a concepção de linguagem presente na Grécia e Roma clássicas se plasmou, enquanto teoria, no código que conhecemos como retórica clássica, e que esse código perviveu praticamente até o século XVIII. Mas sabemos também

que em distintos períodos da história da humanidade e do pensamento ocidental, a prática da escrita e, por conseguinte, da tradução revelam-se em formas e estilos muito diferenciados entre si, pelo que devemos supor que algo nesse código que plasmou a concepção da linguagem da Antiguidade ao século XVIII transformou-se e produziu as diferenças e características de cada período histórico. Tais mudanças, por sua vez, podem ser explicadas mediante o conhecimento do sistema operador da retórica clássica em cada um dos períodos analisados. Esses sistemas operadores são nomeados a partir das três principais partes da retórica: *inuentio*, *dispositio* e *elocutio*. Sempre vale lembrar, ainda que sucintamente, a idéia básica de cada uma dessas partes.

A primeira parte de um tratado de retórica era dedicada à *inuentio*, cujo objetivo era *inuenire quid dicere*, “encontrar o que dizer”. A preocupação é com o tema, o conteúdo, a coisa, *res*. Depois vem a *dispositio*, a segunda fase do processo elaborativo, que representa a ordem ou disposição das idéias e pensamentos encontrados mediante a *inuentio*. É também o arranjo das grandes partes do discurso (exórdio, narração, argumentação e peroração). Por fim, na *elocutio*, terceira fase, as ideias encontradas na *inuentio* e ordenadas na *dispositio* são passadas à linguagem, mediante a escolha das palavras e de toda sua *compositio* (regras da boa composição textual). A quarta e a quinta partes de um tratado de retórica, *memoria* e *pronuntiatio*, dizem respeito mais à atuação do orador do que às palavras e às coisas.

4. Como dizíamos, essas três partes da retórica são as que vão caracterizar a concepção da linguagem em distintos períodos como sistemas operadores. Dá-se, pois, por assentado que o sistema operador da retórica na Antiguidade clássica romana é o da *inuentio-elocutio*, o do Medievo é o da *inuentio* e o da retórica renascentista é o da *elocutio*. Em que redundo isso? Que em cada período histórico a ênfase

A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade – Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje

recai sobre alguma destas partes da retórica, caracterizando, assim, a concepção e prática da linguagem de cada período, o que equivale a dizer que o próprio processo de produção textual se manifesta de modo diverso em cada período.

Antiguidade clássica romana

Dizer que o sistema operador da retórica no período clássico é o da *inuentio-elocutio*, significa entendê-lo como o sistema que vai cuidar igualmente das coisas e das palavras (*res* e *uerba*), da produção do conteúdo mediante uma linguagem cuidadosamente produzida. E isso ocorre também na tradução da época, uma vez que ela é uma produção textual como as outras. Por isso ela vai se caracterizar como tradução '*inventivo-elocutiva*'.

Há de se mencionar ao menos quatro fatores sócio-culturais e políticos que tiveram forte implicação sobre o que se considera uma das principais formas de tradução praticadas no mundo romano antigo, a qual caracteriza o período clássico:

1. **Sociedade bilíngue** - nos tempos áureos de Roma, sua sociedade era bilíngue: o grego era sua segunda língua, aprendida na escola, ou com preceptores particulares, ou mesmo como língua de berço.
2. **Sentimento da *Latinitas*** – no período republicano forma-se o conceito de correção da linguagem, a *Latinitas*, que se alia ao ideal de certos homens, como Cícero, que perseguiram um contínuo aperfeiçoamento da língua e da literatura latinas.
3. **Tradução como exercício escolar** - as escolas romanas praticavam um modelo de ensino similar ao das escolas gregas, e em ambas a disciplina de gramática compreendia o estudo técnico da linguagem bem como o comentário ou crítica textual, e a disciplina de retórica ensinava como produzir argumentos persuasivos e discursos públicos. A maior diferença entre estas escolas é que na romana a

tradução era uma prática comum tanto no aprendizado de gramática como no de retórica. Nos estudos gramaticais, a tradução era considerada uma forma de comentário textual, e nos de retórica, uma forma de imitação. De onde também a grande superposição entre as práticas de comentários, tradução e imitação literária.

4. *Mimesis* - Ademais dos elementos mencionados, deve-se considerar o papel da *mimesis* na criação literária da Antiguidade: as *artes* eram julgadas pelo nível de trabalho que apresentavam e pela sua eficácia na realização de seus propósitos, desconsiderando a ideia de criatividade artística, no sentido moderno, bem como a ideia de arte enquanto expressão da personalidade do artista. Mais importava a habilidade ou técnica com que um tema era tratado do que ser o primeiro em apresentá-lo. O texto era considerado aberto, e a marca pessoal do autor devia se mostrar no estilo. Nesse contexto, a prática da tradução literária e da imitação era um exercício para a emulação, ou seja, a superação do modelo.

Retomemos as origens da tradução romana. Na Roma mais antiga, por volta do ano 250 a.C., Lívio Andrônico, um poeta romano de origem grega, traduz do grego ao latim a *Odisseia*, de Homero. Esta tradução constitui a primeira expressão literária, *stricto sensu*, do mundo romano. A gênese, portanto, da literatura latina e ocidental está na tradução e imitação de modelos gregos. Os Romanos se consideravam continuadores dos modelos gregos.

Duzentos anos depois do surgimento da *Odisseia* na tradução de Lívio Andrônico, a língua, a literatura, a sociedade romana no todo atinge seu auge. Ainda que tenham constituído sua literatura sobre modelos gregos, os romanos não têm uma necessidade imperiosa de traduzir daquela língua, considerando-se que sua sociedade é então bilingue. Suas traduções revelam antes seu interesse pelas criações literárias, pelos conhecimentos científicos de outros povos, e pelo desejo de erigir sua própria literatura. Na tradução artística, uma invenção latina, se produz uma romanização não somente

*A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje*

da expressão mas também do conteúdo, com ênfase no texto de chegada. A tradução é, pois, concebida como a produção de uma réplica através da diferença, do deslocamento, da substituição da fonte, como suplantação do modelo.

Idade Média

A Idade Média, que se caracteriza por apresentar a *inuentio* como o código operativo da retórica, vai enfatizar precisamente a questão da mensagem mais que a da forma. São vários os fatores que impulsionam as mudanças na concepção e prática da tradução medieval. Com o fim do Império Romano (395), a progressiva perda da língua grega, e o avanço do cristianismo, aumenta a necessidade real de traduções. A tradução se torna cada vez mais utilitária, e a eloquência adquire um sentido instrumental: (1) A difusão do cristianismo, que gera a necessidade de tradução dos livros sagrados e das obras dos Padres apostólicos, e a fé na inspiração divina de tais escritos exigem uma ‘reprodução fiel’ dos originais. Desenvolve-se, pois, um grande literalismo nas traduções (principalmente as relativas a questões religiosas) e se transmuta a conotação negativa da tradução *ad uerbum* como a expunha Cícero. Começa-se a diferenciar a tradução sacra da profana, atribuindo-se à primeira maior necessidade de literalidade que à segunda. (2) A tradução literária do Medievo, de modo distinto ao da religiosa, acaba se constituindo como verdadeiros comentários, com o desejo maior de entender a Antiguidade e o sentido do texto. A tradução era o meio de transmissão da mensagem, e importava sobretudo aquilo que se considerava a fidelidade ao pensamento e aos objetivos da mensagem. Isso justifica tanto a tradução totalmente livre da literatura, produzida sobretudo a partir do século XIII, quanto a tradução fortemente literal de textos religiosos: a palavra é então a unidade sagrada a ser traduzida, plena de sentido.

São Jerônimo (ca. 331 – ca. 420), uma das grandes figuras representantes do Medievo, tanto em produção de traduções como de reflexão sobre seu trabalho, produziu um dos textos fundadores da reflexão sobre a tradução no Ocidente, e que influenciou fortemente

até por volta do séc. XVIII: a carta *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi* (A Pamáquio, Sobre o melhor modo de traduzir), ca. 395. O assunto desta carta-tratado é a tradução literária, distinta da tradução das Sagradas Escrituras. Os diferentes tipos de texto devem ser traduzidos de modos distintos. A tradução que privilegia o sentido (*sensum exprimere de sensu*) é mais indicada para os textos profanos, e a que se fixa mais na palavra (*uerbum e uerbo*), para os textos sagrados, pois nestes inclusive a ordem das palavras pode conter um mistério divino (*et uerborum ordo mysterium est*) (HIERONIMUS, 5, col. 0571). Em sua ‘justificação’, Jerônimo advoga em favor da tradução do sentido, das idéias, exceto quando se trata dos textos sagrados, embora não deixando de reconhecer também a importância do sentido para a interpretação destes.

A diferença entre o método de tradução dos romanos, representados por Cícero, e o dos medievais, representados por São Jerônimo, pode ser entendida como de oposição. Enquanto os romanos enfocavam prioritariamente o texto de chegada, São Jerônimo põe a atenção no texto de partida, no original, insistindo no respeito à *ueritas*, no sentido de mensagem exata do texto de partida. Daí que a qualidade da tradução se medirá em função da fidelidade ao texto. *Veritas* ou fidelidade ao texto não significa exclusivamente literalismo, ou tradução *ad uerbum*. Essencialmente, sua carta é uma grande defesa da tradução pelo sentido em função do conteúdo, servindo-se, se necessário, de recursos gramático-retóricos, mas de forma distinta ao uso da retórica que Cícero faz, ao traduzir imitando, latinizando, emulando. Jerônimo altera, pois, o significado do *interpretes* ciceroniano, que indicaria o tradutor literal e sem arte pelo do tradutor que busca preservar o sentido textual, a *ueritas*, e que usa da retórica somente para a manutenção do sentido no texto de chegada. Jerônimo substitui a retórica inventiva de Cícero por uma retórica do sentido, separada da língua enquanto veículo de intenção e efeito. Jerônimo substitui a hermenêutica retórica, que trabalhava através da língua, por uma comunidade imanente, a-histórica do sentido entre o texto fonte e o de chegada. Diferentemente de Cícero, para quem a língua é um possibilitador de diferenças, para Jerônimo, a

*A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje*

língua é um impedimento à fidelidade; a capacidade ciceroniana de conseguir diferenças se torna, em Jerônimo, a dificuldade de manter igualdades, de não exceder: pois tanto o deleite na *elocutio* como o literalismo conduzem à traição do assunto. O ideal romano de tradução como um projeto retórico situa o problema da significação numa atuação lingüística, na *elocutio*, na recuperação do sentido através do significante, na ressignificação, antes dentro do discurso que fora. A tradução entre os romanos servia ao texto de chegada e à língua de chegada por meio do deslocamento e apropriação da diferença cultural através da diferença lingüística, enquanto que Jerônimo e a patrística em geral produzem uma teoria da tradução dirigida completamente ao sentido e significação fora das reivindicações da língua fonte ou de chegada. Enquanto a teoria romana parece resolver as diferenças recusando as reivindicações da fonte, a patrística parece resolver as diferenças assinalando o comum da fonte e da chegada em termos de imanência de sentido. As questões da tradição patrística sobre tradução não são as da produção de uma cultura literária distinta, mas as de uma doutrina supralingüística que pode resolver inclusive leituras contraditórias através de uma exegese inspirada. A retórica clássica trata as ambigüidades de sentido desde a perspectiva do orador, do produtor da declaração. As coisas, *res*, são ambíguas e o sentido está subordinado ao uso efetivo da linguagem do orador. A retórica sacra, por sua vez, trata as ambigüidades de sentido desde a perspectiva do leitor. As coisas, *res*, ou a doutrina são determinadas e unitárias; o que é ambíguo são as palavras. É responsabilidade do leitor interpretar as palavras e levar em conta seu sentido.

Durante toda a Idade Média continuam as discussões sobre a forma de traduzir dentro do posicionamento binário de tradução literal ou de sentido. Jerônimo deixou para a Idade Média um legado teórico ambíguo. A inversão que o tradutor da Vulgata fez do termo ciceroniano – *interpretes* – com o fim de defender a fidelidade ao significado textual foi usada posteriormente para assinalar os erros e confusão que a tradução literal produz, mas também sofreu, por sua vez, outra inversão, de maneira que serviu para defender o literalismo.

Renascimento

O Renascimento, ao priorizar a *elocutio* como sistema operador da retórica, se caracterizará pelo grande cuidado dispensado à forma, à arte com que o texto é apresentado. O Renascimento traduziu tentando readquirir a estética clássica – cujos padrões se haviam transformado ou perdido no Medievo: o neoclassicismo renascentista significou uma revolução no gosto literário do Medievo tardio, caracterizando-se pela substituição do estilo empolado da prosa medieval tardia, com sua sintaxe frouxa, períodos inconstantes, e ornamentos imitados, pelos padrões clássicos da boa dicção: “correção, clareza, ordem, variedade, elegância” (GRIFFITHS et al., 1987, p.4) – e a busca por essa estética clássica abarcava o recriar a arte do original na língua de chegada, ou criar um novo texto artístico, mas advogando maior proximidade com o texto fonte. A tradução é concebida como a recuperação do texto original, isto é, sem interpolações e comentários dos tradutores. É um momento de dessacralização da palavra, e da passagem à frase como unidade de tradução (MESCHONNIC, 1999). Traduzir as palavras é traduzir o pensamento, é não trair o pensamento do original; e além disso é também uma questão de estilo: ater-se ao modelo, mas principalmente tornar inteligível e agradável aquilo que se traduz.

O século XVI é um tempo de grande importância linguística, em que se destacam (1) o fortalecimento das línguas vernáculas e o início de sua utilização como expressão nacional, e (2) o desenvolvimento das literaturas nas novas línguas atrelado a um modo de tradução específico, que se serve dos ensinamentos da filologia levada à Itália pelos bizantinos.

Grande parte das reflexões renascentistas sobre a tradução apresentam uma concepção hermenêutica do traduzir, que supõe uma interpretação correta do sentido do texto a ser traduzido. Uma interpretação correta e uma posterior tradução correta dependem de alguns fatores: (A) o domínio da língua de partida, (B) o domínio da língua de chegada, (C) o conhecimento da matéria e (D) o uso do ouvido ou habilidade poética: (A) O domínio da língua de partida não deve ser entendido como apenas um conhecimento

*A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje*

lingüístico da língua do texto original, mas como um conhecimento filológico, da cultura, da história e de toda sua literatura; (B) o domínio da língua de chegada, por sua vez, significa um profundo conhecimento lingüístico, gramatical e vocabular da língua na qual se traduz, bem como de sua literatura, sociedade, cultura e história. (C) Mas tudo isso é vão, nos diz Fausto da Longiano (1991, p.69), sem o conhecimento da matéria a ser traduzida: “Não se pode chamar de tradução aquela de quem traduz o que não entende, mesmo que possua conhecimento total e perfeito das línguas. Muitos, sendo apenas linguistas tentaram traduzir a matéria mas cometeram inúmeros erros.” Para traduzir é necessário possuir grande capacidade de compreensão das línguas e das ciências. (D) A tradução correta, contudo, deve ainda incluir o quarto ponto, a grande novidade aportada pelos renascentistas: o uso do ouvido ou habilidade poética. Possuir e usar o ouvido é o requisito que diz respeito à compreensão e reprodução artística do original. Mediante o conhecimento das línguas e da matéria, associado ao bom ouvido, o tradutor se encontra em condições de captar a arte do original inclusive em seus matizes rítmicos e harmônicos para devolvê-los na tradução. Este quarto requisito, possuir ouvido, é uma das principais contribuições da nova concepção renascentista de tradução porque se une estreitamente à questão da *elocutio*. Roger Bacon, no séc. XIII, teria sido o primeiro a apresentar como requisitos fundamentais o domínio de ambas as línguas e da matéria envolvidas na tradução. Mas só a partir do século XV, com Leonardo Bruni, começa-se a exigir arte na tradução. A *elocutio* renascentista na teoria da tradução se propõe produzir arte textual na língua de chegada, mas sempre a partir da recuperação de toda a arte do modelo, perseguindo uma forma até então impraticada de fidelidade ao pensamento e à expressão. E entre os principais postulados desta nova prática de tradução está o da reprodução da *oratio* do autor original. A *oratio*, ou seja, o discurso, a linguagem, o estilo, a expressão, é o que caracteriza a linguagem de um autor e de uma obra, seu espírito, suas sutilezas. Ao considerar as propriedades de cada língua e sua não-correspondência com outras línguas, reproduzir a *oratio* do modelo na língua de chegada vai

equivaler a produzir uma *oratio* nesta língua, e por tanto, produzir uma tradução artística, que cuida tanto dos valores estéticos como dos lingüísticos.

Hoje

A Modernidade, que emerge na Europa sensivelmente a partir do século XVII, no referente à tradução, abarca todos os momentos e movimentos tradutórios subsequentes. Aparentemente, a maioria das traduções literárias modernas almeja refletir o conteúdo e a forma do modelo primeiro, não descuidando do gênio da língua de chegada, e considerando a possibilidade de recriação da arte do original. A tradução é comumente considerada o meio de contato entre culturas mediante a comunicação, que consiste em passar um enunciado de uma língua a outra. Os mesmos ideais renascentistas pervivem até hoje, e, no século XXI, nos deparamos igualmente com tradutores e teorias da tradução que lutam em defesa da fidelidade ao original, do apagamento do tradutor, da preservação do sentido, e de outros valores que constituem o estigma do *traduttore traditore*.

Desde a Antiguidade clássica até hoje, em cada período houve características próprias nos modos e concepções de tradução, mas, apesar de todas as diferenças e nuances, que podem demarcar maiores ou menores distâncias entre as distintas práticas tradutivas, é também possível afirmar que em todos os períodos históricos, em toda a história da tradução ocidental, houve uma inegável semelhança no modo de tradução: a primazia do sentido.

A concepção de tradução, que vem desde Cícero, como a passagem de uma língua a outra está ligada à noção de estilo pessoal; estilo como escolha feita na e para a língua de chegada. Esse é ainda o ponto de vista de muitos profissionais da tradução, em termos de gramática contrastiva e de estilística comparada. Seus preceitos maiores são a busca da fidelidade e o apagamento do tradutor frente ao texto. O apagamento do tradutor objetiva dar a impressão de que a tradução não é uma tradução, dar uma ilusão de natural, apagar todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distâncias de tempo, de língua, de cultura. A

***A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje***

isso Berman chama de tradução *etnocêntrica*, porque traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o Estrangeiro, o que se encontra fora dela, como negativo, ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza dessa cultura. Essa tradução, que aperfeiçoa, embeleza, nacionaliza, naturaliza e modifica seu original é a que busca captar os sentidos, considerados invariantes, e os traslada à sua língua, abandonando sua forma, seu significante. Como diz Berman (2012), o significante se torna insignificante. A fidelidade ao sentido se opõe à fidelidade à letra – à letra estrangeira, porque é fiel à letra própria. A essência da tradução etnocêntrica funda-se sobre a primazia do sentido, que por sua vez afirma a primazia da língua de chegada. Considera-se que uma obra que não é sentida como tradução é uma obra bem escrita na língua de chegada – escrita numa língua normativa, mais normativa do que a da obra original, porque não deve causar estranhamentos lexicais e sintáticos.

Para alguns estudiosos, o problema essencial da teoria e da prática da tradução em todos os tempos poderia resumir-se à questão: deve-se ser fiel às palavras do texto ou ao pensamento contido nele? (MOUNIN, 1975) Tradução literal ou tradução livre, *ad uerbum* ou *ad sensum*? A problemática da tradução, contudo, não se limita a uma breve resposta a tal questão, e tampouco é consenso geral entendê-la desta forma.

Foi nas últimas décadas do século XX que começaram a surgir reflexões em torno da tradução, as quais propõem repensarmos as questões da tradução por um novo paradigma. Depois do estabelecimento das novas línguas vernáculas ocidentais no Renascimento, da busca por recuperar os textos antigos sem interpolações e comentários, e da passagem da palavra à frase como unidade de tradução, percebe-se hodiernamente a aceitação paulatina de uma nova concepção de escritura e, conseqüentemente, de tradução, na qual passamos da frase ao texto como unidade de tradução, numa época em que as já velhas línguas vernáculas ocidentais atingem elevado grau de amadurecimento, e que se busca novo acesso àqueles mesmos textos antigos que fundaram nossa cultura e literatura ocidentais.

Percebemos hoje que aquela concepção geral de tradução como comunicação entre culturas e único meio de aceder ao que foi enunciado em outras línguas faz com que a tradução se reduza a um simples meio de comunicação, de informação. E toda a literatura acaba se reduzindo a transmissão de dados, a informação sobre o conteúdo dos livros. Com isso, retira-se toda a especificidade da coisa literária. O tradutor é frequentemente representado como um barqueiro: uma bela metáfora!; contudo, insiste Meschonnic (1999), o que importa não é fazer passar de um lado ao outro, mas em que estado chega aquilo que foi transportado ao outro lado, à outra língua. Caronte também é um barqueiro. Mas ele transporta mortos, os que perderam a memória. E isso acontece ainda com muitos tradutores e traduções.

Entretanto, hoje atenta-se sempre mais para a literatura como um sistema discursivo. Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve e pode fazer o que faz um texto literário, por sua prosódia, seu ritmo, sua significância (= a produção de sentidos – rítmico, prosódico, semântico –, a partir do significante mesmo, mas ultrapassando o próprio signo), tradução não da língua mas do discurso, da escritura, que é a organização de uma subjetivação no discurso (MESCHONNIC, 1999), tradução como uma das formas da individualização, da historicização do sujeito:

Isso desloca radicalmente os preceitos de transparência e de fidelidade da teoria tradicional, fazendo-os parecer como álibis moralizantes originados de um desconhecimento, do qual a caducidade das traduções é sua paga merecida. A equivalência buscada não se coloca mais de língua a língua, com a tentativa de ocultar as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, trabalhando ao contrário para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade. (MESCHONNIC, 1999, p.16).

Meschonnic (1973, p.308), um dos grandes proponentes dessa nova reflexão, definirá tradução como “reenunciação específica de um sujeito histórico”, reenunciação que é cada vez a variável de uma invariante (MESCHONNIC, 1973); específica porque cada

*A tradução na antiguidade e a tradução da antiguidade –
Concepções e práticas de tradução de ontem e hoje*

tradução é uma leitura, de um sujeito histórico, datado e situado. Cada leitura constitui cada vez um sistema de significância; cada leitor se lê na obra e nela se inscreve através de seu criador e, através do tradutor, se lê-inscreve na tradução. Cada leitura faz-se uma leitura-escritura. Cada leitura se torna outra textualização.

Uma tal reflexão fundada sobre uma teoria histórico-materialista da linguagem põe fim ao reinado do sentido objetivo, imanente, imutável, ahistórico, próprio de uma concepção que perpetua conceitos como o da inferioridade da tradução frente ao original, fidelidade, transparência, apagamento do tradutor, etc.

Meschonnic propõe uma poética do traduzir, na qual concebe a tradução de um texto como escritura de um texto, ou seja, como uma atividade translinguística que se relaciona com uma língua, com um inconsciente e com uma ideologia como sistemas, e que trabalha nos planos rítmicos, prosódicos e semânticos indissociavelmente, ou seja, como discurso. O discurso não pode ser pensado apenas com os conceitos da língua. Há comumente na concepção de tradução uma confusão entre o que seja da ordem da língua e o que seja da ordem do discurso. Traduzir não é passar o que é dito numa língua a outra, mas é produzir um discurso. Passar de uma língua a outra é cuidar apenas do sentido, da mensagem. O discurso é a atividade de um sujeito falante, é uma escritura, ou seja, uma subjetivação que transforma a língua em texto. Não se traduz da língua. É o discurso e a escritura que é preciso traduzir. A tradução literária é um discurso que envolve rítmica, prosódia, polissemia; que integra sua situação, seu referente, e sobretudo o sujeito do discurso: ela faz da linguagem um significante generalizado: Ultrapassa-se o signo. Reduzir o discurso à língua é tornar a tradução mais linguística do que literária, é produzir uma tradução-língua, não uma tradução-texto. A tradução-texto é a tradução da enunciação, não do enunciado (MESCHONNIC, 1999).

Há, além do sentido das palavras, um sentido menos aparente, e que sozinho cria em nós a impressão estética querida pelo poeta. É esse sentido que se trata de traduzir, é sobretudo nisso que consiste a tarefa do tradutor: *Traduzir o que as palavras não*

dizem, mas o que elas fazem. (MESCHONNIC, 1999, p.55, grifo do autor).

O objetivo da tradução não é mais o sentido comunicante, mas bem mais, aquilo que o inclui: o modo de significar. É ele que produz o “sentido menos aparente”. O cuidado com o modo de significar implica, na tradução, desde a observância de uma simples pausa no processo de uma enunciação do original, a um corte exato de grupos rítmicos, à manutenção de efeitos poéticos, de modalidades discursivas, à tradução da *letra*.

Se existe alguma fidelidade, ela só pode ser à *letra* (BERMAN, 2012). Mas letra entendida nesse sentido bermaniano, o que não significa fidelidade à palavra. A letra está para a forma, para a materialidade, a corporalidade do texto, o ritmo do discurso, as cadeias do significante. A tradução da letra é uma tradução ética e poética, que se faz pela aceitação do Estrangeiro e seu modo de significar. Por vezes, a tradução do Estrangeiro pode causar estranhamento, mas não é o simples produzir estranhamento que significa traduzir a *letra*, ou que esta consista unicamente disso. Traduzir o Estrangeiro não é criar estereótipos, exotizar o estrangeiro. Isso seria permanecer na tradução da interpretação, na tradução do sentido. O estranhamento pode, porém, advir do fato de que a tradução da letra, no sentido bermaniano, consiste em, se necessário, violar a sintaxe da língua de chegada, em neologizá-la, em manter no texto da tradução a obscuridade inerente ao original (BERMAN, 2012), em ater-se à textura do original, em sugerir os jogos de palavras, em preservar os sistematismos da obra (como tipo de frases, construções utilizadas, emprego de tempos, etc.), em buscar-e-encontrar o não-normatizado da língua de chegada para introduzir aí a língua estrangeira e seu dizer.

Traduzir ou retraduzir hoje a Antiguidade, os clássicos, além de reabrir o acesso ao texto antigo – como já fizeram por primeira vez no Renascimento do século XVI –, é ainda a possibilidade de abertura e rejuvenescimento de nossa própria língua. Havemos de traduzir de modo a podermos ler traduções como obras, como clássicos.

REFERÊNCIAS

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2.ed. Tubarão: Copiart, 2012. Título original: La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. **Obras completas I**. Buenos Aires: Emecé, 2001. v.1, p.444-450.

FEBVRE, L. **Le problème de l'incroyance au XVIe. Siècle**: la religion de Rabelais. Paris: Éditions Albin Michel, 1947.

GRIFFITHS, G. et al. General introduction. In: BRUNI, L. **The humanism of Leonardo Bruni**: selected texts. Binghamton: M&R, 1987. p.1- 27.

HIERONYMUS, E. Epistola LVII, Ad Pammachium. De optimo genere interpretandi. In: _____. **Opera omnia, Patrologiae cursus completus. Tomus primus. Patrologiae Latinae Tomus XXII**. MIGNE, J. P. (Ed.). Paris: Petit-Monrouge, 1845. PL 22 0568/0579

LONGIANO, F. da. Dialogo del Fausto da Longiano del modo de lo tradurre d'una in altra lingua segundo le regole mostrate da Cicerone. Testo critico annotato a cura di Bodo Guthmüller. **Quaderni Veneti**, Ravenna, n.12, p.57-140, 1991.

MESCHONNIC, H. **Poétique du Traduire**. Paris: Verdier, 1999.

_____. **Pour la Poétique II**: Épistémologie de l'Écriture - Poétique de la Traduction. Paris: Gallimard, 1973.

MOUNIN, G. **Os problemas teóricos da tradução**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média, nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FURLAN, M. Retraduzir é preciso. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.13, p.284-294, 2013.

_____. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, M. (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilingue. Renascimento**. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006. v.4, p.15-45.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – III. Final da Idade Média e Renascimento. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n.13, p.9-25, 2004.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – II. A Idade Média. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n.12, p.9-28, 2003.

_____. **La Retórica de la Traducción en el Renacimiento**: elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista. 2002. 480f. Tese (Doutorado em filologia clássica) - Universidad de Barcelona, Barcelona, 2002. Disponível em: <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/1/browse?value=Furlan%2C+Mauri&type=author>>. Acesso em: 13 maio 2014.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – I. Os Romanos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n.8, p.11-28, 2001.

EVÂNCIO, *SOBRE O TEATRO*: PRÓLOGO, TRADUÇÃO E NOTAS

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Prólogo

O tratado de Evâncio, denominado em latim *De fabula*¹, apresenta um dos mais antigos testemunhos sobre a história e a recepção do teatro na Antiguidade, especialmente da Comédia latina. Em que pese a tardia divulgação da *Poética* de Aristóteles, que teve amplo conhecimento a partir do séc. XVI, as ideias sobre drama desse pequeno e fragmentário tratado mereceram grande repercussão durante a Idade Média e o Renascimento. Evâncio começa por fazer considerações sobre a origem da tragédia e da comédia concentrando-se na natureza e evolução desta última. Depois, tomando Menandro e, especialmente, Terêncio como autoridades do gênero e, tendo o comediógrafo romano como modelo, elenca as principais características de forma e conteúdo da comédia.

Evâncio (*Euanthius*) foi um gramático latino de origem africana, identificado, geralmente, por uma referência de Jerônimo

¹ *Fabula* aqui é o termo latino que identifica as peças teatrais. Sua primeira ocorrência nessa acepção se encontra nos fragmentos de Nêvio, poeta latino do período arcaico. Sigo na tradução por “Sobre o teatro”, a solução adotada por tradutores de várias línguas modernas.

(*Chronicon*, ad annum 358) que, em breve nota necrológica, dizia ser ele o “mais erudito dos gramáticos” daquele tempo.² Rufino, gramático do século V d. C., ofereceu em sua obra sobre os metros terencianos o único testemunho antigo que cita um trecho deste tratado identificando a autoria de Evânncio (TERENTII, 1824, p.118).

Por muito tempo, o *De fabula* foi divulgado junto dos comentários de Donato sobre as seis peças de Terêncio, precedendo o donatiano *Fragmentum de Comoedia et Tragoedia* ou mesmo sendo incorporado a ele, como uma introdução. Embora o fragmento de Donato já tenha sido publicado recentemente em português (DONATO, 2012), esta tradução aqui apresentada é, até onde pude verificar, a primeira em nossa língua.

O texto latino, de que me servi, é aquele disponibilizado em edição bilíngue latim-francês por Bruno Bureau e Christian Nicolas no projeto Hiperdonat (Université Jean Moulin – Lyon 3, cf. EVANTHI, 2012). As remissões de possíveis correspondências entre o texto de Evânncio e autores latinos precedentes, quando não referidas nas notas de Bureau e Nicolas, são de minha autoria. Essas remissões são importantes na reconstituição dos percursos que o tratamento do drama teve em Roma, ficando evidente a vigência e o predomínio dos preceitos de Horácio sobre o tema em sua *Arte poética*.

Nesta tradução portuguesa, optei por seguir com rigor filológico o texto latino, procurando ser bastante literal na imitação em português da configuração sintática e da seleção vocabular presentes no tratado, de modo a facultar (e facilitar) o cotejo por parte dos estudantes e pesquisadores de teatro, para os quais este trabalho é endereçado. Essa tradução foi sendo elaborada para trabalho em aula na disciplina “Literatura Latina: Drama”, que ministrei na Graduação em Letras da F. C. L. desde 2007 e é reflexo direto da convivência acadêmica com a Profa. Celeste.

Em 2006, quando cursei a disciplina “Comédia e espetáculo no teatro greco-latino”, no Curso de doutorado do Programa de

² *Evanthius eruditissimus grammaticorum, Constantinopoli diem obiit, in cuius locum ex Africa Chrestus adducitur.*

Pós-Graduação em Estudos Literários (FCL-UNESP), ministrada pelos docentes Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti e Prof. Dr. José Dejalma Dezotti, lembro-me da preocupação da profa. Celeste em trabalhar com os testemunhos antigos sobre comédia. Foi por intermédio dela e por sua indicação que li pela primeira vez o *Tractatus Coislinianus* e lembro-me de ter transcrito alguns trechos de uma primeira versão desta tradução de Evânio no trabalho final da disciplina. Desse modo, este exercício tradutório é minha forma de lembrar com carinho momentos de intenso aprendizado e generoso diálogo que tive com a Celeste e com o Dejalma durante essa disciplina, mas também por toda vida acadêmica que compartilhamos. Dedico aos dois queridos mestres esta tradução.

Texto latino

Euanthii de fabula

I

1 Initium tragoediae et comoediae a rebus diuinis est incohatum, quibus pro fructibus uota soluentes operabantur antiqui.

2 Namque incensis iam altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragoedia dicebatur : uel ἀπὸ τοῦ τράγου καὶ τῆς ῥῆδης, hoc est ab hirco hoste uinearum et a cantilena — cuius ipsius rei etiam apud Vergilium plena fit mentio —, uel quod hirco donabatur eius carminis poeta, uel quod uter eius musti plenus sollemne praemium cantatoribus fuerat, uel quod ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschylo repertum; faeces enim Graece dicuntur τρύγες, et his quidem causis tragoediae nomen inuentum est.

3 At uero nondum coactis in urbem Atheniensibus, cum Apollini Νομίῳ uel Ἀγνυαίῳ id est pastorum uicorumue praesidi deo, instructis aris in honorem diuinae rei circum Atticae uicos, uillas, pagos et compita festium carmen sollemniter cantaretur, ἀπὸ τῶν κωμῶν καὶ τῆς ῥῆδης comoedia uocitata est, ut opinor, a pagis et cantilena composito nomine, uel ἀπὸ τοῦ κωμάζειν καὶ ᾄδειν, quod est comessatum ire cantantes. quod appotis sollemni die uel amatorie lasciuiantibus [choris comicis] non absurdum est.

Tradução

Evânncio, *Sobre o teatro*.

I

1 A origem da tragédia e da comédia foi manifestada nos ritos divinos que os antigos celebravam ao oferecerem sacrifícios em prol de boas colheitas. 2 Pois, enquanto traziam incensos aos altares e um bode, o gênero de canto que o coro sagrado dedicava ao pai Líbero era chamado tragédia: “de *tragos* e *oide*”, isto é, de “bode”, inimigo das vinhas, e de “cânticos” – uma completa menção desse rito ocorre em Virgílio³ –, seja porque o poeta desse canto era agraciado com um bode, seja porque um odre, cheio de vinho, tinha sido o prêmio solene aos cantores,⁴ ou porque com “borras de vinho” os atores suas faces untavam⁵ antes do uso de máscaras introduzido por Ésquilo⁶. Pois, em grego borras de vinho são chamadas *tryges*. Foram, de fato, essas as causas de se ter chegado ao nome “tragédia”.

3 Mas, de fato, no tempo em que os Atenienses ainda não eram oprimidos em sua cidade, quando um poema festivo era cantado solenemente a Apolo, [evocado em grego] *Nomioi* (“Nômio”) ou *Agylai* (“Agieu”), isto é, ao deus protetor dos pastores e dos aldeões, e, com essa finalidade, construíam altares em honra aos mistérios divinos em torno das aldeias, casas de campo, povoados e encruzilhadas da Ática, “de *komon* e de *oides*”, a Comédia foi denominada, como penso, por um nome composto, de “vilarejos” e “cântico” ou de *komazein* (“celebrar com um cômos”) e *aidein* (“cantar”), isto é, “irem cantando para fazer orgia”.⁷ Isso não dista dos coros cômicos, bêbados em dia de feriado ou eroticamente lascivos.

³ Vir. *G.* 2. 380-96. Todos os intertextos latinos citados provêm das edições constantes no CD PHI-Latin corpus (cf. PHI, 1991).

⁴ Hor. *Ars* 220.

⁵ Hor. *Ars* 277.

⁶ Hor. *Ars* 278-80.

⁷ Evânncio propõe duas etimologias, por entender que *komé* (“aldeia”) e *komazein* (“fazer um cômos”, ou seja, um ritual orgiástico) possuísssem raízes distintas. Na verdade, *kômos*, *komé* e *komazein* são palavras derivadas.

[Texto latino]

4 Itaque, ut rerum ita etiam temporum reperto ordine, tragoedia prior prolata esse cognoscitur. nam ut ab incultu ac feris moribus paulatim peruentum est ad mansuetudinem urbesque sunt conditae et uita mitior atque otiosa processit, ita res tragicæ longe ante comicas inuentæ.

5 Quamuis igitur retro prisca uoluentibus reperiatur Thespis tragoediæ primus inuentor et comoediæ ueteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur, Homerus tamen, qui fere omnis poeticæ largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praeiuit et uelut quandam suorum operum legem praescripsit : qui Iliadem ad instar tragoediæ, Odyssiam ad imaginem comoediæ fecisse monstratur. nam post illius tale tantumque documentum ab ingeniosissimis imitatoribus et digesta sunt in ordinem et diuisa cuncta, quæ etiam tum temere scribebantur, adhuc impolita atque in ipsis rudimentis hautquaquam, ut postea facta sunt, decora atque leuia.

6 Postquam demonstrandæ originis causa de utriusque generis initio diximus, quod necesse est iam dicamus, adeo ut ea, quæ proprie de tragoedia dicenda sunt, titulo propositi nunc operis instantes in alia tempora differamus et de his fabulis iam loquamur, quas Terentius imitatus est.

[Tradução]

4 Desse ponto de partida, encontrada uma ordenação tanto dos assuntos como também dos tempos, sabe-se que a primeira tragédia foi levada a público. Pois, como da rusticidade e dos hábitos animalescos paulatinamente se chegou à civilização – e cidades foram fundadas, e uma vida mais tranquila e ociosa prosperou –, assim também os assuntos trágicos chegaram bem antes dos cômicos.⁸

5 Saibam, então, os revolvedores dos primórdios, tanto quanto queiram retroceder, que em Téspis se encontraria o precursor da tragédia,⁹ e a paternidade da comédia antiga seria creditada a Êupolis ao lado de Cratino e Aristófanes.¹⁰ Homero, contudo, que é a mais ampla fonte de quase toda matéria poética, também a esses poemas ofereceu modelos, assim como prescreveu aquela certa regra de suas obras: aponta-se que fez a *Iliada* à semelhança de uma tragédia, a *Odisseia*, à imagem de uma comédia. Pois, após tal e tamanho exemplo, foi ordenado e dividido por engenhosíssimos imitadores tudo o que até então se escrevia irrefletidamente, de forma ainda grosseira, rudimentar, diferentemente do que depois dele se tornou decoroso e sutil.

6 Depois que falamos do início de ambos os gêneros com o intuito de demonstrar sua origem, porque era necessário dizermos isso logo, para que, perseguindo agora o título proposto desta obra, adiássemos para outro momento aquilo que deveria ser dito mais especificamente sobre tragédia e passássemos a falar já sobre os enredos que Terêncio imitou.

⁸ Hor. *Ars* 281

⁹ Hor. *Ars* 275-6.

¹⁰ Hor. *S.* 1.4.1.

[Texto latino]

II

1 Comoedia fere uetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quemadmodum iam diximus, fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatatus nunc consistens nunc reuoluens gyros cum tibicine concinebat. **2** sed primo una persona est subducta cantatoribus, quae respondens alternis id est [ἁμοιβαίους] choro locupletauit uariauitque rem musicam : tum altera, tum tertia, et ad postremum crescente numero per auctores diuersos personae, pallae, coturni, socci et ceteri ornatus atque insignia scaenicarum reperta et ad hoc unicuique suus habitus : et ad ultimum, qui primarum partium, qui secundarum tertiarumque, qui quarti loci atque quinti actores essent, distributum et diuisa quinquepartito actu est tota fabula.

3 quae tamen in ipsis ortus sui uelut quibusdam incunabulis et uixdum incipiens ἀρχαία κωμῳδία et ἐπ' ὀνόματος dicta est : ἀρχαία idcirco, quia nobis pro nuper cognitis uetus est, ἐπ' ὀνόματος autem, quia inest in ea uelut historica fides uerae narrationis et denominatio ciuium, de quibus libere describebatur. **4** Etenim per priscos poetas non ut nunc ficta penitus argumenta, sed res gestae a ciuibus palam cum eorum saepe qui gesserant nomine decantabantur, idque ipsum suo tempore moribus multum profuit ciuitatis, cum unus quisque cauere culpam, ne spectaculo ceteris exstitisset et domestico probro. sed cum poetae licentius abuti stilo et passim laedere ex libidine coepissent plures bonos, ne quisquam in alterum carmen infame componeret lata lege siluerunt.

[Tradução]

II.

1 A Comédia antiga, como outrora também a própria tragédia, foi, habitualmente, um poema uno, como já dissemos: pois o coro em torno aos altares fumegantes, ora se deslocando, ora parando, ora girando, cantava em companhia de um flautista.

2 Mas uma personagem única, em princípio, foi substituída por cantores, que, respondendo ao coro em versos alternados – isto é, [amebeus] –, enriqueceu e variou a matéria musical: por diferentes autores foram introduzidas, então, duas personagens, depois três, e, por fim, um número ainda maior; criaram-se também mantos, coturnos, socos, e os demais ornatos e elementos cênicos, diante dos quais cada um encontrou seu próprio modo de proceder. E, finalmente, houve atores de primeiro, de segundo, de terceiro papel¹¹; de quarto e quinto lugar. O enredo completo foi distribuído e dividido em cinco atos¹².

3 Essa comédia, contudo, começando com as próprias características de sua origem e a custo, como se fosse um recém-nascido, foi chamada *archaia komoidía* e *ep'ónómatos*: *archaia*, neste caso, porque é antiga em face daquelas hoje por nós conhecidas; *ep'ónómatos*, por outro lado, porque lhe é inerente como que a fidelidade histórica de uma narrativa verídica, além da nomeação dos cidadãos, a respeito dos quais se escrevia licenciosamente. 4 Realmente eram proferidas em público pelos antigos poetas situações, não como agora fictícias, mas atos cometidos pelos cidadãos com o nome daqueles que os cometeram. Isso, naquele tempo, foi muito útil à moral da cidade, uma vez que muitos evitavam delitos, a fim de não serem mostrados a todos os demais cidadãos num espetáculo para opróbio da família. Mas, como os poetas tivessem abusado com um estilo mais licencioso, e, aqui e ali, comesçassem, caprichosamente, a ferir muitos homens de bem, depois de decretada uma lei para que ninguém compusesse um poema infame contra um de seus pares, eles tiveram que se calar.¹³

¹¹ Cf. Hor. *Arts* 192 em que declara não dever falar um quarto ator.

¹² Hor. *Arts* 189.

¹³ Segundo Cícero, esta lei foi promulgada por Péricles (cf. *Rep.* 4.11(fr).5).

[Texto latino]

5 Et hinc deinde aliud genus fabulae id est satyra sumpsit exordium, quae a satyris, quos in iocis semper ac petulantis deos scimus esse, uocitata est, etsi alii aliunde nomen praeputant habere. haec satyra igitur eiusmodi fuit, ut in ea quamuis duro et uelut agresti ioco de uitis ciuium, tamen sine ullo proprii nominis titulo, carmen esset. quod idem genus comoediae multis offuit poetis, cum in suspicionem potentibus ciuium uenissent, illorum facta descripsisse in peius ac deformasse genus stilo carminis. quod primus Lucilius nouo conscripsit modo, ut poesin inde fecisset, id est unius carminis plurimos libros.

6 Hoc igitur quod supra diximus malo coacti omittere satyram aliud genus carminis νέαν κωμῳδίαν, hoc est nouam comoediam, repperere poetae, quae argumento communi magis et generaliter ad omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt, pertineret et minus amaritudinis spectatoribus et eadem opera multum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro. 7 Ut igitur superiores illae suis quaeque celebrantur auctoribus, ita haec νέα κωμῳδία cum multorum ante ac postea, tum praecipue Menandri Terentique est. de qua cum multa dicenda sint, sat erit tamen uelut admonendi lectoris causa quod de arte comica in ueterum cartis retinetur exponere.

[Tradução]

5 Desde esse tempo, um outro gênero de peças, isto é, a sátira, teve início, ela que foi assim chamada dos Sátiros, divindades que conhecemos por estarem sempre em situação de gracejo e atrevimento, ainda que outros julguem equivocadamente que esse gênero tem seu nome de outro lugar¹⁴. Essa sátira, então, existiu de tal modo que deu lugar a quanto se quiser de rispidez sobre os vícios dos cidadãos, como, por exemplo, um gracejo dos camponeses, mas constituía um poema sem nenhuma inscrição de nome próprio. Esse mesmo gênero contrariou muitos poetas, uma vez que recaiam neles a autoridade dos cidadãos sob a suspeita de estarem descrevendo os atos deles de um modo pior e de estarem deformando estilisticamente esse gênero de poema. Foi Lucílio¹⁵ o primeiro que estabeleceu este novo modo de expressão, a ponto de ter feito poesia a partir dele, isto é, diversos livros¹⁶ de um único poema.

6 Os poetas obrigados a renunciar a sátira por esse desvio que acima apontamos, encontraram outro gênero de poema, a *Nea Komoidia*, isto é, a “Comédia Nova”. Ela se dirigia, por seu assunto demais trivial e universal, a todos os homens de vida comum e comunicava aos espectadores quase nada de amargura e, ao mesmo tempo, muitos divertimentos, sendo engenhosa quanto ao assunto, correta quanto à moral, útil nas sentenças, agradável nas picardias, adequada no metro. 7 Por conseguinte, como cada um dos gêneros precedentes são referidos por seus precursores, assim a *Nea Komoidia* é, sobretudo, a praticada por Menandro¹⁷ e por Terêncio¹⁸, embora haja muitos autores anteriores e posteriores a eles. Apesar de haver muito a dizer sobre ela, será suficiente, no entanto, para instruir o leitor, isto que dos tratados antigos será exposto [abaixo] sobre a arte cômica.

¹⁴ Var. *Gram.* 52: *satura est uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi*. “A sátira é uva passa e cevada descascada e castanhas com toque de mel”. Sobre o desenvolvimento do gênero em Roma e sua superveniência, cf. Hansen (2011).

¹⁵ Hor. *S.* 1.4.6.

¹⁶ Chama-se em latim *libri*, “livros”, também as subpartes ou subseções de um poema longo ou de um livro de poemas.

¹⁷ Cic. *Opt. Gen.* 6 e, especialmente, Qui. *Inst.* 10.1.69.

¹⁸ Qui. *Inst.* 10.1.99.

[Texto latino]

III

1 Comoedia uetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim uelut attrito atque extenuato choro ad nouam comoediam sic peruenit, ut in ea non modo non inducatur chorus, sed ne locus quidem ullus iam relinquatur choro. nam postquam otioso tempore fastidiosior spectator effectus est et tum, cum ad cantatores ab actoribus fabula transibat¹, consurgere et abire coepit, res admonuit poetas, ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes, ut Menander fecit hac de causa, non ut alii existimant alia. postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est.

2 tum etiam Graeci prologos non habeat more nostrorum, quos Latini habent. deinde θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς, id est deos argumentis narrandis machinatos, ceteri Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non habet. ad hoc προτατικὰ πρόσωπα, id est personas extra argumentum accersitas, non facile ceteri habent, quibus Terentius saepe utitur, ut per harum inductiones facilius pateat argumentum.

3 ueteres etsi ipsi quoque in metris neglegentius egerunt, iambici uersus dumtaxat in secundo et quarto loco, tamen a Terentio uincuntur resolutione huius metri quantum potest comminuti ad imaginem prosae orationis.

[Tradução]

III

1 A comédia antiga teve coro desde o início e, pouco a pouco, sua ação chegou ao número de cinco personagens.¹⁹ Pouco a pouco, assim, com o coro como que restrito e enfraquecido, sucedeu-a a Comédia Nova, de modo que nesta não apenas o coro não era introduzido, mas nem, de fato, um lugar já era reservado para ele. Pois, uma vez que o espectador se tornou mais enfasiado pelo tempo ocioso e logo quando o enredo passava dos atores para os cantores, ele começava a levantar e ir embora, tal situação levou os poetas primeiramente a remover os coros, deixando um lugar (no enredo) a eles, como fez Menandro, por este motivo não por outro como outros consideram.²⁰ Finalmente não mais deixaram, de fato, esse lugar, tal qual os poetas cômicos Latinos fizeram, daí ser difícil decompor sua obra em cinco atos.

2 Por outro lado, os gregos não têm prólogos como é habitual nos nossos autores latinos. Em segundo lugar, os *Theous apò mekhanes*, isto é, “deuses trazidos por máquinas para narrarem algo da intriga”²¹, os restantes latinos os têm à semelhança dos gregos, exceto Terêncio. Até os *protatikà prósopa*, “personagens protáticas”, isto é, aquelas trazidas de fora da intriga, não facilmente os restantes os têm, esses que Terêncio frequentemente usa, para que, por sua inserção, revele-se facilmente a intriga.

3 Também quanto à metrificação, embora os poetas antigos tenham agido mais livremente apenas no segundo e no quarto pé do verso jâmbico, eles são, contudo, superados por Terêncio com o afrouxamento desse metro, que ele limitou o quanto pôde, à semelhança de um discurso em prosa.

¹⁹ Diverge neste ponto nossa interpretação daquela de Bruno Bureau e Christian Nicolas que leem: *petit à petit, augmentée de personnages, elle s'est développée en cinq actes*” (EVANTHI, 2012).

²⁰ Horácio (*Ars* 283-4) julga que o silenciamento do coro, na passagem da Comédia antiga para a Comédia nova, deu-se por causa da interdição legal, esta sim, já acima aceita por Evânncio (cf. II, 4). Neste ponto, todavia, o comentador parece discordar de Horácio, argumentando que a supressão do coro se deveu à mudança do perfil da audiência.

²¹ Tal recurso ficou conhecido pela tradução latina *deus ex machina* de autoria incerta.

[Texto latino]

4 tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium, partes agendi nemo diligentius a Terentio custodiuit. quin etiam solus ausus est, cum in fictis argumentis fidem ueritatis assequeretur, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere, quibus tamen et causa, cur bonae sint, et uoluptas per ipsum non deficit.

5 Haec cum artificiosissima Terentius fecerit, tum illud est admirandum, quod et morem retinuit, ut comoediam scriberet, et temperauit affectum, ne in tragoediam transiliret. quod cum aliis rebus minime obtentum et a Plauto et ab Afranio et †Appio† et multis fere magnis comicis inuenimus. illud quoque inter Terentianas uirtutes mirabile quod eius fabulae eo sunt temperamento, ut neque extumescant ad tragicam celsitudinem neque abiciantur ad mimicam uilitatem.

6 Adde quod nihil abstrusum ab eo ponitur aut quod ab historicis requirendum sit, quod saepius Plautus facit et eo est obscurior multis locis. 7 Adde quod argumenti ac stili ita attente memor est, ut nusquam non aut cauerit aut curauerit quae obesse potuerunt, quodque media primis atque postremis ita nexuit, ut nihil additum alteri, sed aptum ex se totum et uno corpore uideatur esse compositum.

8 illud quoque mirabile in eo, primo quod non ita miscet quattuor personas, ut obscura sit earum distinctio, et item quod nihil ad populum facit actorem uelut extra comoediam loqui, quod uitium Plauti frequentissimum. 9 illud etiam inter cetera eius laude dignum uidetur, quod locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum. nam excepta Hecyra, in qua unius Pamphili amor est, ceterae quinque binos adulescentes habent.

[Tradução]

4 Ninguém mais diligentemente que Terêncio guardou as leis das personagens²² acerca do seu caráter, idade, função e papel na ação. Ademais também foi o único que ousou – pois perseguia nas intrigas fictícias a fidelidade à verdade – a introduzir algumas vezes, contra os preceitos cômicos, meretrizes não más, às quais, apenas porque fossem boas, não faltava, contudo, a sua característica sensualidade.

5 Tendo Terêncio feito esses artificiosíssimos progressos, é, então, de se admirar tanto como foi contido nos caracteres, uma vez que escrevesse comédia, quanto moderou os afetos, para não passar à tragédia. Por isso, junto com os outros elementos, imaginamos que ele não foi nem um pouco encoberto por Plauto, Afrânio, Ápio e nem quase por muitos dos grandes poetas cômicos. É admirável também entre as virtudes terencianas a moderação de seus enredos, os quais nem se exalçam à sublimidade trágica nem sucumbem até a vileza do mimo.

6 Ademais nada de incongruente é disposto por ele em suas peças ou algo que necessite de fatos históricos, o que Plauto muito frequentemente faz e, por isso, é mais obscuro em muitos passos. 7 Além disso, ele é tão atiladamente cioso da intriga e do estilo que jamais deixa de se precaver ou de se descurar daquilo que pudesse prejudicá-los, e foi assim que conectou meio, início e fim, de forma que nada parecia ser um acréscimo de uma outra intriga, mas sim um todo em si conveniente como se compusesse um único corpo.²³

8 Em Terêncio, é também algo admirável, primeiramente, o fato de não fazer atuar quatro personagens juntas, quando não for clara a distinção entre eles; além do fato de nunca fazer falar um ator ao público, como que fora da comédia, o que é um vício demasiadamente frequente de Plauto. 9 Entre outras coisas, Terêncio parece ser digno de louvor por preferir, ao escrever, intrigas mais requintadas a partir de dois conflitos. À exceção de *Hecira* (*A sogra*), em que há apenas o amor de Pânfilo, as cinco peças restantes possuem dois adolescentes.

²² Hor. *Ars* 156-178.

²³ Hor. *Ars* 125-7.

[Texto latino]

IV

1 Illud uero tenendum est, post νέαν κωμῳδίαν Latinos multa fabularum genera protulisse, ut togatas ab scaenicis atque argumentis Latinis, praetextatas a dignitate personarum tragicarum ex Latina historia, Atellanas a ciuitate Campaniae, ubi actitatae sunt primae, Rinthonicas ab auctoris nomine, tabernarias ab humilitate argumenti ac stili, mimos ab diuturna imitatione uilium rerum ac leuium personarum.

2 Inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda uita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur. **3** Latinae fabulae primo a Liuiio Andronico scriptae sunt, adeo cuncta re etiam tum recenti, ut idem poeta et actor suarum fabularum fuisset.

4 Comoediae autem motoriae sunt aut statariae aut mixtae. motoriae turbulentae, statariae quietiores, mixtae ex utroque actu consistentes. **5** Comoedia per quattuor partes diuiditur : prologum, protasin, epitasin, catastrophen. est prologus uelut praefatio quaedam fabulae, in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum uel ex poetae uel ex ipsius fabulae uel actoris commodo loqui; protasis primus actus initiumque est dramatis; epitasis incrementum processusque turbarum ac totius, ut ita dixerim, nodus erroris ; catastrophe conuersio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum.

[Tradução]

IV

1 De fato, é preciso ter em conta que, depois da *Nea Komoidia*, os latinos desenvolveram muitos gêneros de peças, tal como as “togadas” de cenários e intrigas latinos, as “pretextas” por causa da dignidade das personagens trágicas tiradas da História latina, as “atelanas”, por causa da cidade da Campânia onde elas foram apresentadas pela primeira vez, as “rintônicas”, por causa do nome de seu autor, as “tabernárias”, por causa da baixeza da intriga e do estilo, e “mimos”, por causa de sua costumeira imitação de temas banais.

2 Entre a tragédia e a comédia, além das muitas já assinaladas, há diferença nisto: na comédia tem lugar os medíocres destinos dos homens, nela pequena é a gravidade dos perigos e felizes, os desfechos das ações; já na tragédia, tudo ao contrário, elevadas personagens, grandiosos temores, desfechos funestos estão presentes; os acontecimentos naquela são primeiramente turbulentos, ao fim, tranquilos, ordem que na tragédia é inversa; enquanto na tragédia exprime-se uma vida prestes a se extinguir, na comédia, ela está prestes a ser começada; por fim, toda comédia parte de intrigas fictícias, a tragédia, por sua vez, geralmente provém da História de modo fidedigno. 3 As primeiras peças latinas foram escritas por Lívio Andronico e, a tal ponto tudo era então incipiente, que o próprio poeta tinha também sido ator de suas peças.

4 As comédias são de movimento, estáticas ou mistas. As de movimento são agitadas, as estáticas, mais calmas; as mistas firmam-se em ambas ações. 5 A comédia é dividida em quatro partes: prólogo, prótase, epítase, catástrofe. O prólogo é como uma espécie de prefácio da intriga, no qual apenas é lícito dizer, diante da intriga, algo para público ou do interesse do poeta ou da peça ou do ator; a prótase é o primeiro ato e o início do drama; a epítase é o desenvolvimento e os progressos das confusões e, assim como eu diria, o embaraçamento de todo mal-entendido; a catástrofe é a conversão dos fatos para desfechos agradáveis, quando se desvenda a todos o reconhecimento dos acontecimentos.

REFERÊNCIAS

DONATO. Da comédia. Introdução, tradução e notas de Adriano Milho Cordeiro. **Artciencia.com**, Lisboa, n.14, p.1-49, 2012.

EVANTHI. **De fabula**. Edição, tradução e notas de Bruno Bureau e Christian Nicolas. Lyon: Université Jean Moulin-Lyon 3, 2012. Disponível em: <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#notice_editoriale>. Acesso em: 22 nov. 2014.

HANSEN, J. A. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. **Permanência clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011. p.145-170.

PHI 5.3. LATIN TEXTS AND BIBLE VERSIONS. [S.l.]: The Packard Humanities Institute, 1991. 1 CD-ROM.

TERENTII. **Comoediae sex**. Londini: Valpy, 1824.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C; NEVES, M. H. M. (Coord.). **Dicionário grego-português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2011.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

A COSMOGONIA DE ORFEU (AR. I, VV. 450-518) – INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

Fábio Gerônimo Mota DINIZ

Introdução

A proposta de apresentar, no conjunto deste livro-homenagem à Professora Maria Celeste Consolin Dezotti, uma tradução de um trecho do poema helenístico *Argonáutica*, de Apolônio de Rhodes, não tem relação apenas com o fato dela ter orientado tanto meu mestrado quanto meu doutorado justamente sobre essa obra, mas com o fato dela ser a responsável por eu ter conhecido o poema, ainda na graduação, e me apaixonar por ele. Como minha primeira professora de grego antigo, minha orientadora há mais de dez anos e ainda a responsável por introduzir-me ao meu principal objeto de pesquisa, o papel da Professora Celeste é inestimável em minha formação. Espero, com esse curto trabalho de tradução, fazer jus à toda dedicação e amizade de tantos anos, além de render homenagem à sua brilhante carreira, inspiração para todos nós.

O mito cosmogônico

O mito cosmogônico é recorrente e basilar para as culturas antigas. Desde o *Enuma Elish* babilônico à *Teogonia*, encontramos

descrições da formação do mundo e de como se estabeleceu a organização dos elementos formadores do universo. E é inescapável ao observador atento que a descrição do evento cosmogônico seja, em geral, elaborada por um poeta. Tanto no caso do *Enuma Elish* babilônico quanto na *Teogonia* de Hesíodo, o poeta parece ser aquele responsável pela organização do mito, e como postula Heródoto, é a Hesíodo – e a Homero, ainda – que os gregos devem seus deuses, pois “Foram Homero e Hesíodo [...] que compuseram uma teogonia para os helenos, deram nome aos deuses, determinaram-lhes as honras e funções, e descreveram seu aspecto”¹. O postulado de Heródoto converge com a reflexão de que o poeta, como organizador de seu verso, se torna ele também organizador do universo. Na introdução de sua tradução da *Teogonia*, Jaa Torrano observa que Hesíodo assume a mesma importância dos “[...] nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens.” (HESÍODO, 1995, p.11).

Considerando que a *Teogonia* de Hesíodo relata um mito de sucessão focado na ascensão de Zeus, essa observação de Torrano pode ser complementada pela idéia de Vernant, de que “[...] em todos os domínios – natural, social, ritual –, a ordem é o produto da vitória desse deus soberano.” (VERNANT, 2000, p.85). Assim, a soberania traz a ordem, bem como a traz o canto do poeta, por ser devedora da verdade (*ἀληθεία/alēthēs*) estabelecida pelas Musas. A associação entre o poeta e o rei como organizadores nos leva a reinterpretar o papel de uma poesia de caráter cosmogônico. O aedo grego, antes de ser um artista do verso, tinha também o papel de organizador do universo, por intermédio da voz das Musas.

O canto cosmogônico de Orfeu presente no Canto I da *Argonáutica* se coloca num contexto particular nesse sentido. Ao interpelar Jasão, que naquele momento estava cabisbaixo e reflexivo como se estivesse abatido, tendo em vista o peso que

¹ Her. *Hist.* 2.32.2. Tradução de W. A. Ribeiro Junior (2015).

carregava nas costas de liderar uma expedição tão grandiosa como a que iria em busca do famoso velocino dourado, o argonauta Idas, bêbado e intempestivo, vocífera contra ele por achar que a posição meditativa significava que o jovem estava tomado pelo medo (I, vv. 460-471). Isso, para aquele que fora escolhido o líder da expedição dos argonautas, seria algo altamente reprovável. Além disso, Idas destaca suas próprias qualidades, jurando por sua lança alcançar glória maior que a dos companheiros e afirmando que não haverá prova irrealizável frente a ele. Neste momento, é rechaçado por outro argonauta, Idmon, o adivinho, e inicia-se uma querela que só é encerrada mediante a intervenção dos companheiros, do próprio Jasão e, definitivamente, pela música de Orfeu (I, vv. 472-95).

De tal forma, o papel do canto cosmogônico de um aedo dentro de uma obra poética, como o de Orfeu na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes (I, vv. 496-511), é muito maior do que aparenta, o que se torna explícito no próprio contexto em que se mostra: é o canto de Orfeu que estabelece a ordem entre os companheiros, reflexo e paralelo da própria capacidade do aedo de ser um “organizador do universo”.

Texto e Tradução

A tradução desse trecho não se propõe poética, pois a sua intenção é que ele sirva de referência para o trabalho tanto com o personagem Orfeu na *Argonáutica* quanto com as discussões levantadas a partir desse papel de seu canto dentro da obra. A versão apresentada, portanto, possui dicção de prosa, mas busca facilitar o confronto do texto versado para o português com o texto grego por meio da organização em aparência de poesia, conservando as correspondentes linhas do verso. Para tanto, o cotejo das diversas traduções disponíveis é essencial.

Tendo em vista suprir as possíveis dificuldades da tradução, procurou-se a consulta do máximo de traduções disponíveis. A única versão oficial e integral que possuímos em língua portuguesa do

poema é a de José Maria da Costa e Silva², que data de 1852, e possui alguns aspectos problemáticos (APOLÔNIO DE RODES³, 1852). Além dela, cotejaram-se as traduções em espanhol de Mariano Valverde Sánchez (APOLÔNIO DE RODES, 1996) e Máximo Brioso Sánchez (APOLÔNIO DE RODES, 2003b, mas cuja primeira edição é de 1986), as traduções em língua inglesa de R. C. Seaton (APOLÔNIO DE RODES, 2003a), e de Peter Green (APOLÔNIO DE RODES, 1997) e a importantíssima tradução francesa da coleção Les Belles Lettres, por É. Delage e F. Vian (APOLÔNIO DE RODES, 1976), que traz o texto estabelecido e anotado por Vian. Apesar de esse texto francês ser referencial, optou-se pela utilização como fonte da edição comentada de George W. Mooney (APOLÔNIO DE RODES, 1912) que, a despeito de ser mais antiga e menos utilizada que a de Vian, possui diversas notas de caráter tanto textual quanto contextual, que contribuíram imensamente para os propósitos assim esperados na leitura e tradução desse texto. Além disso, a edição de Mooney é a edição disponível na base de dados Perseus⁴, cujo acesso facilitou o processo de apresentação e tradução do texto grego por já ser um texto digitalizado no formato *unicode*, e pela disponibilidade das referências cruzadas e das notas,

² Adequada aos moldes da tradução realizada à época, a tradução de Costa e Silva é composta em decassílabos e, em sua maior parte, busca como referencial os poemas latinos os quais tem Apolônio por base. Isso leva também a opções comuns ao momento, como a substituição do nome dos personagens por suas versões latinas. Essa tradução serve muito menos que as estrangeiras ao propósito de leitura do texto apresentado aqui, mas é necessário destacar que é imprescindível um retorno ao texto de Costa e Silva e que uma nova edição se faz urgente, pelo seu valor histórico.

³ Por ter sido composta no século XIX, a grafia usada na edição de Costa e Silva para o nome do poeta, Apollonio Rhodio, é a tradicional da época, bem diferente da usualmente aceita no português moderno. Já as versões em outra língua seguem os seus respectivos padrões: na edição francesa de Vian, grafa-se Apollonios de Rhodes, nas edições em inglês, Apollonius Rhodius, e nas duas em espanhol, Apolonio de Rodas. Por questões de praticidade e adequação normativa, mencionamos o nome do autor seguindo a versão aportuguesada moderna, Apolônio de Rodes, tanto no corpo do texto quanto nas referências.

⁴ Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0227>>. Último acesso: 02 ago. 2014.

*A cosmogonia de Orfeu (Ar. I, vv. 450-518) –
Introdução, tradução e comentários*

o que auxiliou muito nas traduções e investigações empreendidas. Mas, é claro, a todo o momento consultou-se a edição de Mooney em conjunto com a edição de Vian, fazendo-se os ajustes necessários ao texto. Ao texto em grego, portanto, seguem-se a tradução e os comentários relativos a alguns versos, tanto em referência ao procedimento e às opções tradutórias, quanto aos diversos elementos que compõem o canto cosmogônico de Orfeu.

[Texto grego]

ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΑ Α, vv. 450-418.

- 450 ἥμιος δ' ἡέλιος σταθερὸν παραμείβεται ἥμαρ,
αἱ δὲ νέον σκοπέλοισιν ὑποσκιόωνται ἄρουραι,
δειελινὸν κλίνοντος ὑπὸ ζόφον ἡελίοιο,
τῆμος ἄρ' ἤδη πάντες ἐπὶ ψαμάθοισι βαθεῖαν
φυλλάδα χευάμενοι πολιοῦ πρόπαρ αἰγιαλοῖο
- 455 κέκλινθ' ἐξείης· παρὰ δέ σφισι μυρί' ἔκειτο
εἶδατα, καὶ μέθυ λαρόν, ἀφυσσαμένων προχόησιν
οἰνοχών· μετέπειτα δ' ἀμοιβαδὶς ἀλλήλοισιν
μυθεῦνθ', οἷά τε πολλὰ νέοι παρὰ δαιτὶ καὶ οἴνω
τερπνῶς ἐψιόωνται, ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπεῖη.
- 460 ἔνθ' αὖτ' Αἰσονίδης μὲν ἀμήχανος εἰν εἰς αὐτῷ
πορφύρεσκεν ἕκαστα κατηφίῳντι ἐοικώς.
τὸν δ' ἄρ' ὑποφρασθεὶς μεγάλην ὀπί νεῖκεσεν Ἴδας·
«Αἰσονίδη, τίνα τήνδε μετὰ φρεσὶ μῆτιν ἐλίσσεις;
αὐδα ἐνὶ μέσσοισι τεδὸν νόον. ἦέ σε δαμνᾷ
- 465 τάρβος ἐπιπλόμενον, τό τ' ἀνάκιδας ἄνδρας ἀτύζει;
ἵστω νῦν δόρυ θοῦρον, ὅτῳ περιώσιον ἄλλων
κῦδος ἐνὶ πτολέμοισιν ἀείρομαι, οὐδέ μ' ὀφέλλει
Ζεὺς τόσον, ὅσσάτιόν περ ἐμὸν δόρυ, μὴ νύ τι πῆμα
λοίγιον ἔσσεσθαι, μηδ' ἀκράαντον ἄεθλον
- 470 Ἴδεω ἐσπομένοιο, καὶ εἰ θεὸς ἀντιόψωτο.
τοῖόν μ' Ἀρήνηθεν ἀοσσητῆρα κομίζεις.»
Ἦ, καὶ ἐπισχόμενος πλεῖον δέπας ἀμφοτέρησιν
πῖνε χαλίκρητον λαρόν μέθυ· δεῦτο δ' οἴνω
χεῖλεα, κυάνεά τε γενειάδες· οἱ δ' ὁμάδησαν
- 475 πάντες ὁμῶς, Ἴδμων δὲ καὶ ἀμφοδῆϊν ἀγόρευσεν·
«Δαιμόνιε, φρονέεις ὀλοφώια καὶ πάρος αὐτῷ.
ἦέ τοι εἰς ἄτην ζωρὸν μέθυ θαρσαλέον κῆρ
οιδάνει ἐν στήθεσσι, θεοὺς δ' ἀνέηκεν ἀτίζειν;
ἄλλοι μῦθοι ἔασι παρήγοροι, οἷσί περ ἀνήρ

*A cosmogonia de Orfeu (Ar. I, vv. 450-518) –
Introdução, tradução e comentários*

[Tradução]

- 450 E quando o sol ultrapassa a plenitude do dia,
e os campos são cobertos de sombras pelos montes,
ao inclinar-se o sol sob o negro crepúsculo,
assim então todos, já sobre as areias,
espalhando uma espessa folhagem ao longo da cinzenta
praia,
455 reclinaram-se um ao lado do outro: junto a eles jaziam
incontáveis
alimentos, e delicioso vinho que copeiros vertiam
com jarras; depois, alternadamente, uns aos outros
contavam
muitas histórias, como jovens que no banquete e no vinho
se divertem prazerosamente, quando a insaciável insolência
se ausenta.
- 460 Mas, enquanto isso, o Esonida incapaz em si mesmo
agitava-se por cada coisa parecendo envergonhado.
E, ao perceber, com voz forte Idas o repreendeu:
“Esonida, qual plano que em tua mente revolves?
Fala em meio a nós do teu pensamento. Ou te domina
465 O medo vindouro, que amedronta os homens covardes?
Testemunhe agora lança impetuosa, com a qual maior
glória
que outros na batalha alcanço, e nem mesmo
o grande Zeus me ajuda mais que minha lança, que nenhum
mal
funesto haverá, nem tarefa impossível
470 enquanto seguides Idas, mesmo que um deus se anteponha.
Tal auxílio sou eu, que levas contigo de Arene.”
Falou, segurando com ambas as mãos o copo cheio
bebia vinho puro, deliciosa bebida. Molhava com vinho
os lábios e as negras barbas, e os outros clamaram
475 todos juntos, e abertamente Ídmon discursou:
“Desgraçado, tens antes pensamentos perniciosos também
para ti.
Ou para tua ruína, o vinho puro incha teu audaz coração
no peito e o leva a desonrar os deuses?
Há outras palavras consoladoras, pelas quais um homem

[Texto grego]

480 θαρσύνοι ἔταρον· σὺ δ' ἀτάσθαλα πάμπαν ἔειπας,
τοῖα φάτις καὶ τοὺς πρὶν ἐπιφλύειν μακάρεσσιν
υἴας Ἀλωιάδας, οἷς οὐδ' ὅσον ἰσοφαρίζεις
ἡγορέην· ἔμπης δὲ θοοῖς ἐδάμησαν οἰστοῖς
ἄμφω Λητοῖδαο, καὶ ἴφθιμοί περ ἐόντες.»

485 Ὡς ἔφατ'· ἐκ δ' ἐγέλασεν ἄδῃν Ἀφαρήιος Ἴδας
καὶ μιν ἐπιλλίζων ἡμείβετο κερτομίοισιν·
«Ἄγρει νυν τόδε σῆσι θεοπροπίησιν ἐνίσπες,
εἰ καὶ ἐμοὶ τοιόνδε θεοὶ τελέουσιν ὄλεθρον,
οἷον Ἀλωιάδησι πατὴρ τεδὸς ἐγγυάλιξεν.

490 φράζεο δ' ὅπως χεῖρας ἐμὰς σόος ἐξαλέοιο,
χρειῶ θεσπίζων μεταμώνιον εἴ κεν ἀλώης.»
Χώετ' ἐνιπτάζων· προτέρω δέ κε νεῖκος ἐτύχθη,
εἰ μὴ δηριόωντας ὁμοκλήσαντες ἐταῖροι
αὐτὸς τ' Αἰσονίδης κατερήτυεν· ἄν δὲ καὶ Ὀρφεὺς

495 λαίῃ ἀνασχόμενος κίθαριν πεύραζεν αἰοιδῆς.
Ἦειδεν δ' ὥς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἡδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,
νεῖκεος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἄμφις ἕκαστα·
ἡδ' ὥς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν

500 ἄστροι σελιγναίῃ τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι·
οὐρεά θ' ὥς ἀνέτειλε, καὶ ὥς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῇσιν νύμφησι καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.
ἡειδεν δ' ὥς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
Ἵκεανὶς νιφόεντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο·

505 ὥς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἵκαθε τιμῆς,
ἡ δὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὠκεανοῖο·
οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῇσιν ἄνασσον,
ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,
Δικταῖον ναίεσκεν ὑπὸ σπέος· οἱ δὲ μιν οὐπώ

*A cosmogonia de Orfeu (Ar. I, vv. 450-518) –
Introdução, tradução e comentários*

[Tradução]

- 480 encoraje o companheiro. Tu coisas em tudo perversas
disseste,
injúrias também que outrora cuspiram os bem-aventurados
filhos de Aloeü, com os quais não menos te assemelhas
no brio. Semelhantemente com ágeis flechas venceu-os
ambos o Letoída, mesmo sendo também poderosos.”
- 485 Assim falou; riu insaciavelmente o Afareu Idas
e com piscadelas bêbadas para ele respondeu com zom-
barias:
“Vamos! Narra agora se, por tua profecia
e também por tais deuses, eu serei levado à ruína,
tal qual seu pai pôs na palma da mão os Aloídas.
- 490 Mostra como podes escapar vivo de minhas mãos,
se for pego renunciando vã profecia.”
Irritava-se com a censura. Antes causaria um conflito,
se contendo-o não o houvessem interpelado os compa-
nheiros,
e também o deteve o próprio Esonida, mas Orfeu
- 495 segurando a lira na mão esquerda pôs o canto à prova.
Cantava como a terra, o céu e o mar,
outrora unidos entre si em forma única,
numa luta funesta separaram-se, cada um para seu lado;
e como firmemente sempre no éter têm marco
- 500 os astros, e os caminhos da lua e do sol;
e como brotaram os montes, e como os rios rugindo,
com suas ninfas surgiram e todos os animais.
Cantava como no princípio Ofião e a Oceânide
Eurínome tinham poder sobre o nevado Olimpo,
- 505 e como, ante sua força e seus braços, ele cedeu seu pri-
vilégio a Crono e a outra a Reia, e caíram nas ondas do
Oceano.
Eles então reinaram sobre os Titãs, bem-aventurados
deuses,
enquanto era Zeus ainda um menino, sendo ainda no peito
infantil, vivia na caverna Dicteia; ele, que os Ciclopes

[Texto grego]

- 510 γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ,
βροντῇ τε στεροπῇ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.
ἼΗ, καὶ ὁ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῇ.
τοὶ δ' ἄμοτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα
πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὔασιν ἡρεμέοντες
- 515 κηληθμῶ· τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον αἰοιδῆς.
οὐδ' ἐπὶ δὴν μετέπειτα κερασσάμενοι Διὶ λοιβάς,
ἦ θέμις, ἐστηῶτες ἐπὶ γλώσσησι χέοντο
αἰθομέναις, ὕπνου δὲ διὰ κνέφας ἐμνώνοντο.

*A cosmogonia de Orfeu (Ar. I, vv. 450-518) –
Introdução, tradução e comentários*

[Tradução]

- 510 nascidos da terra ainda não tinham armado com o raio,
o trovão e o relâmpago que a Zeus fornecem a glória.
Disse, e deteve a lira com sua voz imortal.
E eles, pois tendo parado, ainda ávidos inclinavam as
cabeças
todos juntos em silêncio, com os ouvidos atentos, cativados
515 pelo fascínio: tal foi o encantamento do canto que os
envolveu.
Não muito tempo depois fizeram libações para Zeus,
como se deve, eles em pé as línguas mergulharam
no fogo, e cortejaram o sono pela escuridão.

Comentários

v. 450 - Mooney destaca o uso de σταθερά μεσημβριά/*statehrà mesēmbriá* por Platão no *Fedro* para meio-dia (high noon), “quando o sol parece estar parado no ponto mais alto” (APOLONIO DE RODES, 1912, p.98).

v. 451 - Costa e Silva utiliza o verso 84 da Écloga I de Virgílio para a sua tradução – *Marjoresque cadunt altis de mantibus umbrae* –, como aponta em sua nota 27 (APOLONIO DE RODES, 1852, p.51). Ele o traduz, portanto, por “dos rochedos a sombra aos plainos desce”.

v. 460 - Nesse momento, Jasão é apresentado numa circunstância em que o encontraremos outras vezes na história: ensimesmado e reflexivo, e tomado pela ἀμηχανία/*amēkhanía*. Os versos ocorrem depois que Jasão é escolhido como líder da expedição dos argonautas, escolha que poderia pensar-se ser óbvia, sendo que fora ele quem os reunira ali. Porém, ele não fora a primeira opção de todos, mas sim Héracles, pois, obviamente, todas as circunstâncias apontam para ele como chefe, o mais valoroso dos heróis, aclamado por todos.

v. 466 - Apesar de Costa e Silva e Sánchez considerarem que Idas faz um juramento – “por esta lança impetuosa juro” – opto por seguir a tradução de Brioso Sánchez – “*Que sepa ahora mi lanza impetuosa*” – e Seaton – “*Be witness now my impetuous spear*” – pois elas se apresentam mais fiéis à construção, onde “lança”, δόρυ/*dóry*, parece ser sujeito do imperativo ἵστω/*ístō*, de οἶδα/*oída*, “saber, conhecer”, como na construção homérica ἵστω νῦν Ζεὺς/*ístō nún Zeús*, “que Zeus sabia agora” ou “que Zeus seja agora testemunha”, que ocorre, por exemplo, em *Il.* X, v.329; XIX, v.258 e em *Od.* XIV, v.158; XVII, v. 155; XIX, v.303; XX, v.230.

v. 482 - Oto e Efialtes são gigantes míticos filhos de Poseidon com a mulher de Aloeú, castigados por sua arrogância ao desafiar os deuses. O poeta escolhe a versão onde Apolo, o Letoída, é o responsável por matá-los, sendo esse um dos vários momentos da obra onde se destaca um feito grandioso de Apolo. Poucos versos antes, em I, vv.439-42, Idmon, que é filho de Apolo, havia feito uma previsão acerca do sucesso da empreitada, pois essa era a vontade dos deuses.

v. 486 - ἐπιλλίζων/*epillízōn* segundo Mooney é usado aqui no sentido de “*a drunken blink*” ou “*leer*” (APOLONIO DE RODES, 1912, p.100). Seria o olhar de malícia, por zombaria (*epí, illós*), que é complementado pela sentença *êmeibeto ertomíoisin/ἡμείβετο ερτομίοισιν*, introduzindo a resposta.

Sanchez, na nota 84 à sua tradução, destaca que o embate entre guerreiro e adivinho possui paralelos míticos, como o desentendimento entre Heitor e Polidamante na *Iliada* (HOMERO, 2003) XVIII, 243-313, que leva Heitor a tomar decisões imprudentes que trarão a ruína a Tróia (APOLONIO DE RODES, 1996, p.114).

v. 496 - As ocorrências do advérbio ὧς/hôs no fragmento marcam uma sequência de questões indiretas que evidenciam a estratégia de tornar o relato de Orfeu um discurso indireto relatado pelo canto do aedo/narrador (BROWN apud CLARE, 2002, p.55). Porém, ao utilizar o mesmo recurso, Hesíodo em vv. 108-115 pede às musas para que narrem os eventos do princípio, Apolônio situa o canto de Orfeu num tempo anterior ao seu, pois esse canto ocorre dentro da sequência de acontecimentos da narrativa.

v. 498 - Para Empédocles, o “Amor” (φιλία/*philia*) é responsável pela união dos elementos – fogo, água, ar e terra –, enquanto que a “Luta” (νεῖκος/*neikos*) é responsável pela sua separação (GUTHRIE, 1974, p.185-186). Essas potências funcionam como forças motrizes da combinação dos elementos do universo, criando uma harmonia baseada na sua oposição, como força atrativa e repulsiva.

v. 500 - Clare destaca que os elementos dessa cosmogonia de Orfeu vão além dessas influências mais explícitas, sendo que três elementos dessa composição (αἰθήρ/*aithéri*, σεληναίη/*selēnaîē*, ἥελιοιο/*ēelíoio*) derivam não de Hesíodo, mas de Parmênides (fr. 11).

v. 502 - Ao analisar este trecho, Clare chama a atenção para a relação entre este canto e a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*, XVIII, vv.483 e ss., onde as divisões do cosmos são descritas na mesma ordem (CLARE, 2002, p.54-59). Da mesma forma, Clare observa – no mesmo caminho que Sánchez (APOLONIO DE RODES, 1996, p.115) – que a cosmogonia cantada por Orfeu tem por base duas influências principais: a teoria de Empédocles na qual o mundo teria se formado por ação do Amor e da Discórdia e a *Teogonia* de

Hesíodo. O paralelo com a Teogonia fica claro, segundo Clare, em vv. 108-115.

v. 504 - Ofíão aparece pela primeira vez na obra de Ferécides de Siros, cuja cosmogonia, segundo Vian, ganhou popularidade na época helenística (APOLONIO DE RODES, 1976, p.253). O que Apolônio faz aqui é combinar elementos da cosmogonia de Ferécides às suas outras fontes.

v. 515 - O êxtase dos argonautas com o canto de Orfeu é designado por *θέλκτρον*/*thélktron*, palavra que possui a mesma raiz de *thélxis*, “encantamento”. Considerando o contexto do canto, que visa acalmar os ânimos dos argonautas, é interessante também a observação de Detienne acerca da relação entre esse vocábulo e a persuasão personificada, a *peitho*, em relação à verdade, *aletheia*:

[...] O que é então a “persuasão”? No pensamento mítico, *Peithó* é uma divindade todo-poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens; somente a Morte pode lhe oferecer resistência. *Peithó* dispõe dos “Sortilégios de palavras de mel”; tem o poder de fascinar; dá as palavras sua doçura mágica, residindo sobre os lábios do orador. *Peithó* corresponde, no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro; traduz, no plano mítico, o charme da voz, a sedução, a magia das palavras. Os verbos *θέλγειν* [*thélgein*], *τέρπειν* [*térpein*], as palavras *θελκτήριον* [*thelktērion*], *φίλτρον* [*phíltron*], *φάρμακον* [*phármakon*], definem-na no plano do vocabulário. (DETIENNE, 1988, p.38, grifo nosso).

v. 518 - Sánchez (APOLONIO DE RODES, 1996, p.116) e Brioso Sánchez (APOLONIO DE RODES, 2003b, p.58) observam que há referência a um ritual similar na *Odisseia* (HOMERO, 2007), II, 332 e ss.

BIBLIOGRAFIA

Edições da Argonáutica:

APOLÔNIO DE RODES. **Argonautiques**. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

_____. **Os Argonautas**. Tradução: José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional. 1852.

_____. **Argonautica**. Translated by R. C. Seaton. Cambridge: Loeb Classical, 2003.

_____. **The Argonautica**. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co., 1912.

_____. **The Argonautika**. Translated, with an introduction, commentary and glossary by Peter Green. Berkeley and Los Angeles/ London: University of California Press, 1997.

_____. **Os Argonautas**. Tradução José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional. 1852.

_____. **Argonáuticas**. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

_____. **Las Argonáuticas**. Trad. de Máximo Briosó Sánchez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

REFERÊNCIAS

CLARE, R. J. **The Path of Argo**: language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GUTHRIE, W. K. C. **A history of Greek Philosophy: the Presocratic tradition from Parmenides to Democritus.** Cambridge: Cambridge University Press, 1974. v.2.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.

_____. **Ilíada.** Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

RIBEIRO JUNIOR, W. A. Os mitógrafos. **Portal Graecia Antiqua**, São Carlos. Disponível em: <www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0083>. Acesso em: 13 out. 2015.

VERNANT, J.-P. **As origens do pensamento grego.** 11.ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000.

AMOR E HUMOR NOS POEMAS DA *ANTOLOGIA PALATINA*

Luiz Carlos André Mangia SILVA

AMOR
Humor
Oswald de Andrade

Introdução

Os poemas eróticos da *Antologia Palatina* somam mais de 500 peças e estão abrigados em dois de seus quinze livros (V e XII). Embora a *Palatina* reserve um volume para os poemas de teor satírico (livro XI), a galhofa, a zombaria e o bom humor não deixam de comparecer ao universo erótico, ainda que essa não seja sua marca mais saliente. Nossa seleção levou em conta, pois, este fato: a presença do humor em peças eróticas as mais diversas, o que de certo modo confirma a perenidade de nossa epígrafe – amor sem boa dose de humor não convém.

O mundo de Eros e Afrodite

Os poemas eróticos da *Palatina* tematizam as atrações entre diferentes amantes: no livro V, amiúde vemos o eu-lírico a cortejar cortesãs, para êxito ou malogro do desejo, ao passo que, no livro XII, os objetos de paixão são belos rapazes. Flechado por Eros ou

assediado por Afrodite, a busca pela saciação sexual torna-se um imperativo do qual o eu-lírico é incapaz de se esquivar.

Nos 25 poemas selecionados aqui, podemos ver o eu-lírico sujeito a diferentes agruras amorosas, entre elas, os caprichos feminis: em 1, ele é “acorrentado” pela cortesã Dóris que, singularmente, imobiliza-o com um apenas fio de cabelo e o conduz cativo a toda parte; em 2, em lugar de beijos, a cortesã Rodante estira entre ela e o amante um cinto, cuja ponta ela passa a beijar, restando ao amante fazer o mesmo do outro lado (versão cômica e anacrônica de *A dama e o vagabundo*); em 3, depois de ouvir os lamentos e se compadecer com o amante suplicante, a cortesã Pródice enxuga as próprias lágrimas e, em lugar de acolhê-lo, repele-o para longe de si. Em 4, Melite surge na companhia do marido e, a despeito do risco, é assediada por um audacioso amante; e a pérfida, por prudência, recomenda-lhe mais cautela...

O tema da venalidade da paixão pode ser contemplado em diferentes poemas: em 5, eu-lírico tece um elogio à doçura do sexo, mas censura o amargor de ter que pagar por isso; em 6, a cortesã Hermíone se entrega ao amante, mas ostenta, cruel, um cinto no qual se leem as diretrizes de sua profissão – amante de muitos, jamais de um só; já o poema 7 mostra o eu-lírico consciente de sua condição de amante inconstante e, por isso, as lágrimas da cortesã Filênis não o convencem de que ela o ama com exclusividade; em 8, alude-se a Homero como um grande sábio, uma vez que antes de muitos ele já afirmara que Afrodite é “dourada” – isto é, ama o ouro –, fato que aparta os pobres do prazer; em 9, a cortesã Europa surge como uma boa amante, pois cobra barato pelos seus favores e não impõe quaisquer dificuldades ao acesso – por isso deveria Zeus ter preferido esta Europa e não a princesa homônima, a qual lhe exigiu uma metamorfose em touro.

Em 10, 11 e 12, o tema é a impotência sexual, ocasional ou permanente: em 10, o eu-lírico, que por longo tempo desejara uma encontro com Tália, eis que a possui em seus braços mas é incapaz de transar com ela, pois o vigor lhe foge; em 11, o eu-lírico se deita com o belo Filóstrato, que tudo lhe oferta; mas ele, qual um valente combatente em guerra, mas desarmado, sai derrotado da batalha; em

12, é a velhice o impedimento ao sexo: o eu-lírico, afeito a rapazes, é incapaz de praticar a sodomia, a despeito de seu desejo, uma vez que seu corpo já não guarda vigor.

Dois poemas focalizam instrutores de ginástica, esses paidótribas afortunados: em 13, vemos o dedicado Demétrio fazendo serão, isto é, “instruindo” meninos mesmo de noite; em 14, o eu-lírico questiona o pagamento recebido por tais professores – afinal, não é o bastante conviver com os mais belos rapazes e não ter que pagar por isso?

Em 15 e 16, a presença de barba e pelos está em questão: segundo os que amam rapazes, a barba e os pelos representam obstáculos intransponíveis ao desejo. Eis a razão do castigo de Prometeu, tematizado em 15: Zeus o pune não pelo fogo roubado, mas pela argila com que o Titã modelou os homens e com a qual plasmou também os odiosos pelos em seu corpo, fato que causa indignação até mesmo em Zeus, por ser ele um amante de meninos. Em 16, Nicandro, antes belo e desejado das gentes, agora aparece coberto de pelos e o eu-lírico lhe vaticina um futuro privado de amantes.

Em 17, as tábuas de um banco da casa de banhos beliscam a nádega do belo Gráfico e o eu-lírico conclui que até mesmo a madeira se excita com a beleza do rapaz. Em 18, o amante desafia o deus do amor, Eros, afirmando que é vulnerável apenas se estiver bêbado, pois sóbrio ele é capaz de luta e vitória. Em 19, a efemeridade da beleza é manifesta na imagem da maçã: símbolo do desejo sexual, o eu-lírico arremessa o pomo para uma garota e convida-lhe ao sexo, pois assim como o fruto colhido a beleza é efêmera. Em 20, o afortunado eu-lírico possui duas amantes, uma cortesã que tudo lhe oferta e uma virgem que nada lhe permite; afeito a obstáculos, é naturalmente pela virgenzinha que ele arde mais. Em 21, injustiça seja paga com injustiça: o eu-lírico argumenta que, se o amado acha uma injustiça ser beijado, faça ele também uma injustiça e retribua o desagravo. Em 22, o eu-lírico vai às alturas quando recebe uma carta de seu amado, Dâmis, com o anúncio de sua chegada; e mais célere até mesmo que os ventos, ele se dirige ao encontro do rapaz. Em 23, um eunuco é dono de belos escravos, mas não permite nem

a eles, nem a si, nem a outrem os prazeres sexuais, o que é digno de reprova. Em 24, o amante enciumado se dirige aos pernlongos que não deixam que durma sua amante, Zenófila; com raiva, ele os ameaça de morte. Em 25, à guisa de conclusão, o eu-lírico nos apresenta uma lista bastante completa de objetos de desejo mirados pelos amantes: solteiras, casadas, escravas, viúvas, adúlteras, todas oferecendo prazer, todas garantindo alguma dor. Melhor é mirar-se no exemplo de Diógenes: entoou ele próprio seus cantos nupciais – solitariamente.

Os critérios de tradução

Os poemas da *Palatina* são epigramas, breve gênero literário expresso em dísticos elegíacos, em que se combinam um hexâmetro e um pentâmetro, ambos em ritmo datílico. A ideia de **equivalência** em tradução, muito difundida pelos teóricos, baliza nosso trabalho: elegemos a quadra em português, com versos heptassílabos, em diferentes ritmos, como o equivalente possível do dístico grego. Com isso, pensamos conferir mais independência e mais sentido aos textos traduzidos, por ampará-los, formalmente, em metro, ritmo e estrofe difundidos em português.

Levamos em conta ainda a fecunda ideia de Eco (2005), a saber, de que cada texto possui sua **dominante** (que naturalmente será diferente, segundo a diversidade dos intérpretes) e deve o tradutor apostar nessa dominante e apontar para ela todas as suas decisões. Nesse sentido, podemos dizer que apontamos todas as nossas decisões na direção do refinado humor que compõe o universo dos poemas selecionados: esforçamo-nos para recriar, em língua portuguesa, semelhantes efeitos cômicos, irônicos ou sarcásticos evidentes nos originais. Em 4, por exemplo, mantivemos a duplicidade de sentido (um deles obsceno, é claro) dos versos, centrada na imagem de portas e ferrolhos; em 5, a fim de recriar o humor decorrente da menção a uma planta amarga no contexto, abandonamos o “eléboro” e ficamos com o “boldo”; em 11, trocamos a menção específica ao filho de Heitor, Astíanax, em proveito de uma imagem mais geral, igualmente bélica e sexual; em

3, 6, 13 e 15, além de muitos outros, notará o leitor que o efeito cômico faz-se (ou completa-se) nos versos finais, resultado de um arremate arguto e inesperado; trata-se de importante característica da epigramática grega esse torneio final, que cremos ter evidenciado na tradução.

A edição dos textos gregos

Para os textos gregos, adotamos a edição crítica de W. R. Paton (1999a, 1999b), sem deixar de cotejar outras edições, tais como a de P. Waltz (1960), a de R. Aubreton (2002) e a de G. Paduano (1989); para Estratão, compulsamos, além das mencionadas, a edição de M. G. Rincón (1996).

[Texto grego]

1. Paulo Silenciário (séc. VI d.C.; livro V, 230)

Χρυσῆς εἰρύσσασα μίαν τρίχα Δωρὶς ἐθεΐρης,
οἷα δορικτήτους δῆσεν ἐμεῦ παλάμας·
αὐτὰρ ἐγὼ τὸ πρὶν μὲν ἐκάγχασα, δεσμὰ τινάξαι
Δωρίδος ἱμερτῆς εὐμαρὲς οἰόμενος·
ὥς δὲ διαρρηῖξαι σθένος οὐκ ἔχον, ἔστενον ἤδη,
οἷά τε χαλκείῃ σφιγκτὸς ἀλυκτοπέδῃ.
καὶ νῦν ὁ τρισάποτμος ἀπὸ τριχὸς ἡέρτημαι,
δεσπότης ἔνθ' ἐρύση, πυκνὰ μεθελκόμενος.

2. Agatias (séc. VI d.C.; livro V, 285)

Εἰργομένη φιλέειν με κατὰ στόμα διὰ Ῥοδάνθη
ζώνην παρθενικὴν ἐξετάνυσσε μέσσην
καὶ κείνην φιλέεσκεν· ἐγὼ δέ τις ὥς ὀχετηγὸς
ἀρχὴν εἰς ἐτέρην εἵλκον ἔρωτος ὕδωρ,
αὐερύων τὸ φίλημα· περὶ ζωστήρα δὲ κούρης
μάστακι ποπύζων, τηλόθεν ἀντεφίλουν.
ἦν δὲ πόνου καὶ τοῦτο παραΐφασις· ἡγλυκερὴ γὰρ
ζώνη πορθμὸς ἦν χεῖλος ἀμφοτέρου.

As traduções

1. Paulo Silenciário (séc. VI d.C.; livro V, 230)

Com um só fio de cabelo
de suas melenas douradas,
Dóris atou minhas mãos
tal qual as de um prisioneiro.

No princípio, eu dei risada,
por pensar seria fácil
arrebentar os grilhões
dessa Dóris sedutora.

Como não tivesse forças,
comecei a lamentar-me,
como se estivesse preso
por corrente feita em bronze.

E agora, três vezes mísero,
eis-me atado pelo fio –
por onde a senhora puxa
sigo amiúde arrastado.

2. Agatias (séc. VI d.C.; livro V, 285)

Sem deixar que eu lhe beijasse
a boca, a diva Rodante
estirou entre nós dois
o seu cinto virginal,

e começou a beijá-lo.
Como se a canalizasse,
da outra ponta eu conduzia
a corrente da paixão
e sorvia aqueles beijos.
De longe a estalar os lábios,
correndo o cinto da jovem,
retribuía-lhe os beijos.

[Texto grego]

3. Rufino (séc. II d.C.; livro V, 66)

Εὐκαίρως μονάσασαν ἰδὼν Προδίκην ἱκέτευσον,
καὶ τῶν ἀμβροσίων ἀψάμενος γονάτων,
“Σῶσον,” ἔφην, “ἄνθρωπον ἀπολλύμενον παρὰ μικρόν,
καὶ φεῦγον ζωῆς πνεῦμα σύ μοι χάρισαι.”
ταῦτα λέγοντος ἔκλαυσεν· ἀποψήσασα δὲ δάκρυ,
ταῖς τρυφεραῖς ἡμᾶς χερσὶν ὑπεξέβαλεν.

4. Eratóstenes (séc. VI d.C.; livro V, 242)

Ὡς εἶδον Μελίτην, ὥχρός μ' ἔλε· καὶ γὰρ ἀκοίτης
κεῖνη ἐφωμάρτει· τοῖα δ' ἔλεξα τρέμων·
“Τοῦ σοῦ ἀνακροῦσαι δύναμαι πυλεῶνος ὀχῆας,
δικλίδος ὑμετέρης τὴν βάλανον χαλάσας,
καὶ δισσῶν προθύρων πλαδαρὴν κρηπίδα περῆσαι,
ἄκρον ἐπιβλήτος μεσσόθι πηξάμενος;”
ἡ δὲ λέγει γελάσασα, καὶ ἄνερα λοξὸν ἰδοῦσα·
“Τῶν προθύρων ἀπέχου, μή σε κύων ὀλέσῃ.”

[Tradução]

Era um prêmio de consolo
para as minhas aflições
– e o doce cinto tornou-se
uma ponte entre dois lábios.

3. Rufino (séc. II d.C.; livro V, 66)

Encontrei, por sorte, Pródice
absolutamente só
e supliquei-lhe a tocar
seus joelhos imortais,

dizendo-lhe: “A este homem
tão perto da morte salva;
cede-me o sopro de vida
que tem fugido de mim.”

Ela me ouviu e chorou;
a seguir, limpou as lágrimas
e com as mãos delicadas
– tocou-me pra longe dela.

4. Eratóstenes (séc. VI d.C.; livro V, 242)

Quando contemplei Melite,
palor dominou meu corpo:
o marido a acompanhava.
A tremer lhe disse assim:

“Será que posso torcer
os ferrolhos de tua porta
e relaxar a lingueta
de teus dúplices batentes?

E penetrar no chão úmido
destes teus duplos portais
e bem no meio apertar
minha chave até a ponta?”

[Texto grego]

5. Cilator (séc. II d.C.; livro V, 29)

Ἄδὸν τὸ βινεῖν ἐστί· τίς οὐ λέγει; ἀλλ' ὅταν αἰτῇ
χαλκόν, πικρότερον γίνεται ἐλλεβόρου.

6. Asclepiades (séc. III a.C.; livro V, 158)

Ἑρμιόνη πιθανῇ ποτ' ἐγὼ συνέπαιζον, ἐχούση
ζωνίον ἐξ ἀνθέων ποικίλον, ὦ Παφίη,
χρύσεα γράμματα ἔχον· “Διόλου”, δ' ἐγέγραπτο, “φίλει με·
καὶ μὴ λυπηθῆς, ἦν τις ἔχη μ' ἕτερος.”

7. Posidipo (séc. III a.C.; livro V, 186)

Μή με δόκει πιθανοῖς ἀπατᾶν δάκρυσσι, Φιλαινί.
οἶδα· φιλεῖς γὰρ ὅλως οὐδένα μεῖζον ἐμοῦ,
τοῦτον ὅσον παρ' ἐμοὶ κέκλισαι χρόνον· εἰ δ' ἕτερός σε
εἶχε, φιλεῖν ἂν ἔφης μεῖζον ἐκείνον ἐμοῦ.

[Tradução]

Ela respondeu com um riso,
mirando oblíqua o marido:
“Dos portais não te aproximes,
senão te devora o cão.”

5. Cilator (séc. II d.C.; livro V, 29)

Doce é trepar – quem afirma
que não? Mas quando é preciso
que se pague a grana, então
amarga mais do que boldo.

6. Asclepiades (séc. III a.C.; livro V, 158)

Eu brincava certa vez
com a sedutora Hermíone
– em seu cinto colorido,
Afrodite, ornado de flores,

lia-se em letras douradas:
“Ama-me completamente
e não fiques magoado
caso um outro me possua.”

7. Posidipo (séc. III a.C.; livro V, 186)

Não penses que tu me enganas,
Filênis, chorando assim.
Bem sei. Não amas ninguém,
é certo, mais do que a mim,

durante o tempo em que deitas
junto de mim. Mas se um outro
te possuísse, dirias
amá-lo bem mais que a mim.

[Texto grego]

8. Antípatro (séc. I a.C.; livro V, 30)

Πάντα καλῶς, τό γε μήν, χρυσῆν ὅτι τὴν Ἀφροδίτην,
ἔξοχα καὶ πάντων εἶπεν ὁ Μαιονίδας.
ἦν μὲν γὰρ τὸ χάραγμα φέρης, φίλος, οὔτε θυρωρὸς
ἐν ποσίν, οὔτε κύων ἐν προθύροις δέδεται·
ἦν δ' ἐτέρως ἔλθης, καὶ ὁ Κέρβερος. ὃ πλεονέκται,
οἱ πλούτου, πενίην ὡς ἀδικεῖτε νόμοι.

9. Antípatro (séc. I a.C.; livro V, 109)

Δραχμῆς Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα, μήτε φοβηθεῖς
μηδένα, μήτ' ἄλλως ἀντιλέγουσαν, ἔχε,
καὶ στρωμνὴν παρέχουσαν ἀμεμφέα, χῶπότε χειμῶν,
ἄνθρακας, ἧ ῥα μάτην, Ζεῦ φίλε, βοῦς ἐγένου.

10. Rufino (séc. II d.C.; livro V, 47)

Πολλάκις ἡρασάμην σε λαβὼν ἐν νυκτί, Θάλεια,
πληρῶσαι θαλερῇ θυμὸν ἐρωμανίῃ·
νῦν δ' ὅτε μοι γυμνὴ γλυκεροῖς μελέεσσι πέπλησαι,
ἔκλυτος ὑπναλέω γυῖα κέκμηκα κόπῳ.
θυμὲ τάλαν, τί πέπονθας; ἀνέγρεο, μηδ' ἀπόκαμνε·
ζητήσεις ταύτην τὴν ὑπερευτυχίην.

[Tradução]

8. Antípatro (séc. I a.C.; livro V, 30)

O grande poeta Homero
tudo afirmou com mestria,
sobretudo quando disse
a deusa Afrodite é “dourada”.

Então se possuis moedas,
és amigo: nem porteiro
em teu encalço, nem cão
agrilhado ao portão.

Mas se chegas de outro jeito,
por Cérbero és recebido.
Oh ávidos por dinheiro,
vossa lei oprime os pobres.

9. Antípatro (séc. I a.C.; livro V, 109)

Por uns trocados, possua
Europa, a cortesã ática,
sem temer rival algum,
nem mesmo fúteis recusas.

Um leito irrepreensível
ela oferece, e no inverno
brasas ardentes. Em vão,
caro Zeus, mudaste em touro.

10. Rufino (séc. II d.C.; livro V, 47)

Como desejei, oh Tália,
saciar o meu tesão,
a fúria de meu desejo
possuindo-te uma noite.

11. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 11)

Ἐχθὲς ἔχων ἀνὰ νύκτα Φιλόστρατον, οὐκ ἐδυνήθην,
 κείνου, πῶς εἶπω; πάντα παρασχομένου.
ἀλλ' ἐμὲ μηκέτ' ἔχοιτε φίλοι φίλον, ἀλλ' ἀπὸ πύργου
 ρίψατ', ἐπεὶ λίην Ἀστυάναξ γέγονα.

12. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 240)

Ἦδη μοι πολιαὶ μὲν ἐπὶ κροτάφοισιν ἔθειραι,
 καὶ πέος ἐν μηροῖς ἀργὸν ἀποκρέμαται·
ὄρχεις δ' ἄπρηκτοι, χαλεπὸν δέ με γῆρας ἰκάνει.
 οἴμοι· πυγίξειν οἶδα, καὶ οὐ δύναμαι.

[Tradução]

Contudo, agora que vens
com teu doce corpo nu
– eis que brocho, tenho os membros
moles de fadiga e sono.

Mísера ereção, o que houve?
Vamos, de pé, não desista.
No futuro buscarás
por esta sorte suprema.

11. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 11)

Com Filóstrato passei
a noite de ontem. Não pude,
porém (como vou dizer?)
pegar o que me ofertou.

Não me tomeis mais, parceiros,
como parceiro. Lançai-me
de uma torre, já que sou
um herói – mas sem espada.

12. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 240)

Já há sobre as minhas têmporas
cabelos acinzentados
e o meu pau inutilmente
se pendura em minhas coxas.

Os testículos balançam,
me alcança a amarga velhice.
Ai de mim! Sei enrabar
e já não sou mais capaz.

[Texto grego]

13. Automédon (séc. I a.C.; livro XII, 34)

Πρὸς τὸν παιδοτρίβην Δημήτριον ἐχθρὸς ἐδείπνουν,
πάντων ἀνθρώπων τὸν μακαριστότατον.
εἷς αὐτοῦ κατέκειθ' ὑποκόλπιος, εἷς ὑπὲρ ὦμον,
εἷς ἔφερεν τὸ φαγεῖν, εἷς δὲ πιεῖν ἐδίδου·
ἡ τετράς ἡ περίβλεπτος. ἐγὼ παίζων δὲ πρὸς αὐτὸν
φημί “Σὺ καὶ νύκτωρ, φίλτατε, παιδοτριβεῖς;”

14. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 219)

Καὶ μισθοὺς αἰτεῖτε, διδάσκαλοι; ὥς ἀχάριστοι
ἐστέ· τί γάρ; τὸ βλέπειν παιδιά μικρὸν ἴσως;
καὶ τούτοισι λαλεῖν, ἀσπαζομένους τε φιλεῖσαι;
τοῦτο μόνον χρυσῶν ἄξιον οὐχ ἑκατόν;
πεμπέτω, εἴ τις ἔχει καλὰ παιδιά· καὶ μὲ φιλείτω,
μισθὸν καὶ παρ' ἐμοῦ λαμβανέτω τί θέλει.

[Tradução]

13. Automédon (séc. I a.C.; livro XII, 34)

Jantei ontem com Demétrio
um instrutor de meninos,
o homem mais afortunado
dentre todos os seus pares.

Um deitava-se debaixo,
outro sobre as suas costas;
um trazia o que comer,
outro dava de beber.

Um quarteto mui notável.
Brincando, eu lhe disse assim:
“Estimadíssimo, instruis
meninos também à noite?”

14. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 219)

E ainda cobrais salários,
mestres? Quanta ingratidão
a vossa! Por quê? É pouco
talvez contemplar meninos?

E poder falar com eles,
e beijá-los e abraçá-los
— isso apenas já não vale
umas cem moedas de ouro?

Se alguém tem belos meninos,
mande-me algum — e ele beije-me
e de minhas mãos receba
a paga que desejar.

[Texto grego]

15. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 220)

Οὐχὶ τὸ πῦρ κλέψας δέδεσαι, κακόβουλε Προμηθεῦ,
ἀλλ' ὅτι τὸν πηλὸν τοῦ Διὸς ἠφάνισας.
πλάττων ἀνθρώπους, ἔβαλες τρίχας· ἔνθεν ὁ δεινὸς
πῶγων, καὶ κνήμη παισὶ δασυνομένη.
εἶτά σε δαρδάπτει Διὸς αἰετός, ὃς Γανυμήδην
ἥρπασ'· ὁ γὰρ πῶγων καὶ Διὸς ἐστ' ὀδύνη.

16. Alceu (séc. III-II a.C.; livro XII, 30)

Ἡ κνήμη, Νίκανδρε, δασύνεται· ἀλλὰ φύλαξαι,
μή σε καὶ ἡ πυγὴ ταῦτ' ὁ παθοῦσα λάθῃ·
καὶ γνώση φιλέοντος ὅση σπάνις. ἀλλ' ἔτι καὶ νῦν
τῆς ἀμετακλήτου φρόντισον ἡλικίης.

17. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 15)

Εἰ Γραφικοῦ πυγαῖα σανὶς δέδαχ' ἐν βαλανεΐῳ,
ἄνθρωπος τί πάθῳ; καὶ ξύλον αἰσθάνεται.

[Tradução]

15. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 220)

Prometeu de maus intuitos,
acabaste agrilhado
não pelo fogo de Zeus
mas pelo furto da argila.

Depois de fazer os homens,
puseste os pelos – daí
a terrível barba e as pernas
cabeludas dos rapazes.

Por isso a águia de Zeus
que arrebatou Ganimedes
te devora – até pra Zeus
barba é motivo infeliz.

16. Alceu (séc. III-II a.C.; livro XII, 30)

Eis peludas tuas pernas,
Nicandro. Toma cuidado!
Não descuides: tua bunda
não venha a sofrer o mesmo.

Quanta carência de amantes
sentirias! Inda agora,
contudo, medita sobre
a juventude irrevocável.

17. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 15)

Se até um banco belisca,
no banho, a bunda de Gráfico
– homem, que hei de sofrer?
Mesmo madeira se excita.

[Texto grego]

18. Posidipo (séc. III a.C.; livro XII, 120)

Εὐοπλῶ, καὶ πρὸς σέ μαχήσομαι, οὐδ' ἀπεροῦμαι
θνητὸς ἑών· σὺ δ', Ἔρως, μηκέτι μοι πρόσαγε.
ἦν με λάβης μεθύοντ', ἅπαγ' ἔκδοτον· ἄχρι δὲ νήφω,
τὸν παραταξάμενον πρὸς σέ λογισμὸν ἔχω.

19. Platão (séc. V-IV a.C.; livro V, 79)

Τῷ μῆλῳ βάλλω σε· σὺ δ' εἰ μὲν ἐκοῦσα φιλεῖς με,
δεξαμένη, τῆς σῆς παρθενίης μετάδος·
εἰ δ' ἄρ' ὃ μὴ γίγνοιτο νοεῖς, τοῦτ' αὐτὸ λαβοῦσα
σκέψαι τὴν ὥρην ὡς ὀλιγοχρόνιος.

20. Filodemo (séc. I a.C.; livro XII, 173)

Δημῷ με κτείνει καὶ Θέρμιον· ἡ μὲν ἑταίρη,
Δημονόη δ' οὐπῶ Κύπριν ἐπισταμένη.
καὶ τῆς μὲν ψαύω· τῆς δ' οὐ θέμις. οὐ μὰ σέ, Κύπρι,
οὐκ οἶδ' ἦν εἰπεῖν δεῖ με ποθεινοτέρην.
Δημάριον λέξω τὴν παρθένον· οὐ γὰρ ἔτοιμα
βούλομαι, ἀλλὰ ποθῶ πᾶν τὸ φυλασσόμενον.

[Tradução]

18. Posidipo (séc. III a.C.; livro XII, 120)

Eu estou bem armado, Eros,
e lutarei contra ti.
Mesmo mortal, não desisto.
Não te aproximes de mim!

Se tu me encontrares ébrio,
carrega este abandonado.
Uma vez sóbrio, porém,
tenho um plano arquitetado.

19. Platão (séc. V-IV a.C.; livro V, 79)

Esta maçã eu te lanço:
se de bom grado tu me amas,
recebe-a e concede em troca
a tua virgindade.

Mas se pensas diferente,
mesmo assim fica com ela –
medita sobre a beleza
e sobre a efemeridade.

20. Filodemo (séc. I a.C.; livro XII, 173)

As duas, Demô e Térmon,
estão acabando comigo.
Uma é cortesã mas Demô
não conhece ainda o amor.

Em uma posso tocar,
noutra não. Oh Afrodite!
Não sei por qual delas
o meu desejo é maior.

Por Demô, a virgenzinha,
é claro – em nada me agradam
as coisas que estão à mão,
mas somente as que se guardam.

[Texto grego]

21. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 188)

Εἴ σε φιλῶν ἀδικῶ καὶ τοῦτο δοκεῖς ὕβριν εἶναι,
τὴν αὐτὴν κόλασιν καὶ σὺ φίλει με λαβών.

22. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 202)

Πτηνὸς Ἔρωσ ἄγαγέν με δι' ἠέρος, ἠνίκα, Δᾶμι,
γράμμα σὸν εἶδον, ὅ μοι δεῦρο μολεῖν σ' ἔλεγεν·
ρίμφα δ' ἀπὸ Σμύρνης ἐπὶ Σάρδισ· ἔδραμεν ἄν μου
ὕστερον εἰ Ζήτης ἔτρεχεν, ἢ Κάλαις.

23. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 236)

Εὐνοῦχός τις ἔχει καλὰ παιδιά· πρὸς τίνα χρῆσιν;
καὶ τούτοισι βλάβην οὐχ ὁσίην παρέχει.
ὄντως ὥς ὁ κύων φάτνη ρόδα, μωρὰ δ' ὕλακτῶν
οὔθ' αὐτῷ παρέχει τὰγαθὸν, οὔθ' ἐτέρῳ.

[Tradução]

21. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 188)

Se sou injusto ao beijar-te
e julgas ser isso um ultraje,
me impõe um castigo igual
– e beija-me tu também.

22. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 202)

Oh Dâmis, Eros alado
levou-me aos céus, quando li
tua carta a anunciar
tua vinda para cá.

O mais rápido de Esmirne
à Sardes! Se os ventos Zetes
ou Calais corressem junto,
correriam trás de mim.

23. Estratão (entre séc. I a.C. e II d.C.; livro XII, 236)

Certo eunuco possui belos
escravos. Mas para quê?
Ademais, o que lhes causa
é injusto prejuízo.

É como o cão com as rosas
latindo dentro do estábulo –
o tolo nem se permite
a beleza, nem a outrem.

[Texto grego]

24. Meléagro (séc. I a.C.; livro V, 151)

Ὅξυβόαι κώνωπες, ἀναιδέες, αἵματος ἀνδρῶν
σίφωνες, νυκτὸς κνώδαλα διπτέρυγα,
βαιὸν Ζηνοφίλαν, λίτομαι, πάρεθ' ἥσυχον ὕπνον
εὖδειν, τὰμὰ δ' ἰδοὺ σαρκοφαγεῖτε μέλη.
καίτοι πρὸς τί μάτην αὐδῶ; καὶ θῆρες ἄτεγκτοι
τέρπονται τρυφερῷ χρωτὶ χλαιινόμενοι.
ἀλλ' ἔτι νῦν προλέγω, κακὰ θρέμματα, λήγετε τόλμης,
ἢ γνώσεσθε χειρῶν ζηλοτύπων δύναμιν.

25. Agatias (séc. VI d.C.; livro V, 302)

Ποίην τις πρὸς Ἔρωτος ἴοι τρίβον; ἐν μὲν ἀγυαῖς
μαχλάδος οἰμῶξεις χρυσομανεῖ σπατάλη·
εἰ δ' ἐπὶ παρθενικῆς πελάσεις λέχος, ἐς γάμον ἤξεις
ἐννομον, ἢ ποινὰς τὰς περὶ τῶν φθορέων.
κουριδίαις δὲ γυναιξὶν ἀτερπέα κύπριν ἐγείρειν
τίς κεν ὑποτλαίῃ, πρὸς χρέος ἐλκόμενος;
μοίχια λέκτρα κάκιστα, καὶ ἔκτοθεν εἰσιν ἐρώτων,
ὧν μέτα παιδομανῆς κείσθω ἀλιτροσύνη.
χῆρη δ', ἢ μὲν ἄκοσμος ἔχει πάνδημον ἐραστήν,
καὶ πάντα φρονέει δῆνεα μαχλοσύνης·
ἢ δὲ σαοφρονέουσα μόλις φιλότητι μιγεῖσα
δέχνυται ἀστόργου κέντρα παλιμβολίης,
καὶ στυγέει τὸ τελεσθὲν ἔχουσα δὲ λείψανον αἰδοῦς,
ἃς ἐπὶ λυσιγάμους χάζεται ἀγγελίας.

[Tradução]

24. Meléagro (séc. I a.C.; livro V, 151)

Pernilongos zumbideiros,
noturnas bestas aladas,
impudicos sugadores
do rubro sangue dos homens,

eu vos suplico: a Zenófila
concedei um sono calmo.
Os meus membros, não os seus,
vinde comer-lhes as carnes.

Mas por que falar em vão
se estes insetos intrépidos
regozijam-se inflamados
com seus membros delicados?

Mais uma vez vos advirto:
cessai, enxame maldito,
de audácia ou conhecereis
a força de mãos ciumentas.

25. Agatias (séc. VI d.C.; livro V, 302)

Qual o caminho a seguir
até o Amor? Pelas ruas,
sofrerás com a prostituta,
louca por ouro e luxúria.

Caso te acerques de um leito
de virgem, hás-de acabar
num matrimônio legal
ou punido por estupro.

Com uma mulher legítima,
incitar paixão insossa,
forçado pelo dever –
quem poderia aguentar?

[Texto grego]

ἦν δὲ μιγῆς ἰδίῃ θεραπαινίδι, τλήθι καὶ αὐτὸς
δοῦλος ἐναλλάγδην δμῳίδι γινόμενος·
εἰ δὲ καὶ ὀθνεΐη, τότε σοι νόμος αἴσχος ἀνάψει,
ὔβριν ἀνιχνεύων σώματος ἀλλοτρίου.
πάντ' ἄρα Διογένης ἔφυγεν τάδε, τὸν δ' ὑμέναιον
ἦειδεν παλάμη, Λαῖδος οὐ χατέων.

[Tradução]

Piores leitos adúlteros
e privados de desejos,
e se encontram lado a lado
com a malícia pederasta.

Se viúva: a depravada
tem amante em todo o povo
e medita toda espécie
de ardis visando a luxúria;

a casta dificilmente
permite união carnal
e num átimo é ferida
por insensível remorso

e se enoja do que fez;
com resquícios de pudor,
ela bate em retirada
e anuncia o fim de tudo.

Se te unes à tua serva,
suporta então te tornares,
por inversão dos papéis,
um escravo de uma escrava.

E com uma escrava alheia,
eis que a lei te impinge infâmia
se revela que atentaste
contra um bem que não é teu.

De tudo isso se esquivou
Diógenes: foi com a palma
da mão que ele cantou núpcias
— sem carecer de Laís.

REFERÊNCIAS

AUBRETON, R. **Anthologie Grecque**: anthologie Palatine. Texte établi et traduit par R. Aubreton avec le concours de J. Irigoin e F. Buffière. Paris: Les Belles Lettres, 2002. t.9, livre XII.

ECO, U. **Dizer quase a mesma coisa**: sobre a tradução. Tradução de J. C. Barreiros. Algès: DIFEL, 2005.

PADUANO, G. **Antologia Palatina**: Epigrammi erotici. Introduzione, traduzione e note di G. Paduano. Milano: Rizzoli, 1989. Libro V e libro XII.

PATON, W. R. **The Greek Anthology**. With an English translation by W. R. Paton. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999a. v.1, Books I-VI.

_____. **The Greek Anthology**. With an English translation by W. R. Paton. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999b. v.4, Books X-XII.

RINCÓN, M. G. **Estratón de Sardes. Epigramas**. Introducción, edición revisada, traducción y comentario de M. G. Rincón. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

WALTZ, P. **Anthologie Grecque**: anthologie Palatine. Texte établi et traduit par P. Waltz en collaboration avec J. Guillon. Paris: Les Belles Lettres, 1960. t.2, livre V.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

Adriane da Silva DUARTE

É professora de língua e literatura grega na USP, onde defendeu mestrado e doutorado sobre a comédia grega, além da livre-docência. É autora, entre outros, dos livros *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* (São Paulo, 2000), *Cenas de reconhecimento na poesia grega* (Campinas, 2012), além do infantil *O nascimento de Zeus e outros mitos gregos* (São Paulo, 2007). De Aristófanes, traduziu *As aves* (São Paulo, 2000) e *Duas comédias: Lisístrata e as tesmoforiantes* (São Paulo, 2005). É uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa *Estudos sobre o Teatro Antigo*, sediado na FFLCH/USP e com registro no CNPq (2002). É bolsista de produtividade em pesquisa, CNPq, desde 2007.

E-mail: asduarte@usp.br

Anise D'Orange FERREIRA

Natural de São Paulo, é mestre e doutora pela USP, em Psicologia Experimental e em Letras Clássicas-Grego. Desde sua participação na equipe da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), projeto do MCT/CNPq que implementou a Internet no país, em 1994, ela vem difundindo o uso das tecnologias de rede na área de Humanas. Atuou, por dez anos, até 2009, no Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUCSP como docente da linha Linguagem, Educação e Tecnologia. É professora da UNESP, desde 2003, na Faculdade de Ciências e Letras, em Araraquara, responsável por cursos de Língua e Literatura Grega. Está, desde

2010, no Programa de Linguística e Língua Portuguesa, orientando projetos na linha de ensino/aprendizagem. Suas publicações tem foco no trabalho de ensino, mediado por tecnologias digitais, como a organização dos livros *O professor e seu trabalho*, *a linguagem revelando práticas docentes* e *Relatos de Experiências de Ensino e Aprendizagem de Línguas na Internet*, e foco nos estudos sobre língua e literatura grega, baseados na linguística de corpus, voltados para o ensino, e sobre a onirocricia de Artemidoro de Daldis. Entre os projetos atuais, no âmbito do classicismo digital, está a participação no consórcio *Sunoikisis Digital Classics*, a elaboração de edições digitais anotadas, traduções alinhadas em português de corpora do grego antigo, para fins de ensino e pesquisa, com apoio tecnológico dos projetos *Open Philology*/U.Leipzig e *Perseids*/Tufts U.. É filiada à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), à Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB) e aos grupos de pesquisa ALTER e LINCEU.

E-mail: anise@fclar.unesp.br

Brunno Vinicius Gonçalves VIEIRA

É doutor em Estudos Literários pela UNESP e tem um pós-doutorado em andamento na UNICAMP. Foi professor na UFPR (1999-2004), depois do que ingressou na UNESP onde atualmente ministra aulas de Língua e Literatura Latinas e de Tópicos de História da Tradução. Tem se dedicado nos últimos anos ao estudo da recepção de textos greco-romanos em contexto lusófono, sendo responsável pela disciplina “Tradução portuguesa do legado greco-romano” no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. É responsável pela orientação de duas dissertações concluídas, cinco teses e duas dissertações em andamento. Além de inúmeros artigos e capítulos de livros publicados, é tradutor de Lucano (Editora da Unicamp, 2011), e de poemas de Ovídio, Horácio, Catulo e Fedro, dentre outros. Como integrante do Grupo Odorico Mendes (UNICAMP), colaborou nas anotações das Bucólicas (Ateliê, 2008) e das Geórgicas (no prelo).

E-mail: brviera@fclar.unesp.br

Cássia Regina Coutinho SOSSOLOTE

Nasceu em Bebedouro, em 05/1961. Doutorou-se em Letras, área de concentração em Linguística e Língua Portuguesa em 2013, pela UNESP/Araraquara. É Professora Assistente Doutor II, junto ao Departamento de Didática, da Faculdade de Ciências e Letras, da UNESP, Câmpus de Araraquara. Atualmente, é professora responsável pelas disciplinas Prática de Ensino de Língua Materna e Estágio Supervisionado da Prática de Ensino de Língua Portuguesa, ministradas junto à Licenciatura em Letras. No período de 1988 a 2012, foi professora de Prática de Ensino de Línguas Estrangeiras: Grego e Latim e do Estágio relativo a estas línguas. Com a extinção das Letras clássicas dos cursos de Licenciatura da UNESP, a professora tem envidado esforços no sentido de que os licenciados, em seus estágios, divulguem as Literaturas Grega e Latina junto ao sistema básico de ensino. Atualmente, a Prof^a Cássia está credenciada junto à linha de pesquisa Ensino/Aprendizagem de Línguas: análise dos procedimentos linguísticos desenvolvidos pelos falantes na ensino/aquisição da língua materna no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras, da UNESP, Câmpus de Araraquara. Possui vários artigos publicados em periódicos.

E-mail: ssosso@fclar.unesp.br

Elisana De CARLI

Doutorou-se em Letras (Estudos Literários), pela UNESP/Araraquara. Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, pesquisa sobre o teatro antigo, focalizando o gênero trágico. Docente do curso de Artes Cênicas da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), atua na área de dramaturgia clássica, história do teatro. É coordenadora do Grupo de Estudos sobre o Riso e o Cômico (GERICO), concentrando-se na linha de pesquisa Origens, Fundamentos e Desdobramentos da Comédia.

E-mail: elisana.carli@ufsc.br

Emerson CERDAS

Nasceu em Jaú/SP, em 19 de maio de 1985. Atualmente é doutorando em Letras (Estudos Literários) pela UNESP/Araraquara.

Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, estudos sobre as relações entre história e ficção na Antiguidade, em especial na obra de Xenofonte. Seu Mestrado foi publicado pela Editora Unesp, com o título *A Ciropedia de Xenofonte: Um romance de formação na Antiguidade* (2011).

E-mail: emersoncerdas@yahoo.com.br

Fábio Gerônimo Mota DINIZ

Nasceu em São Paulo, em julho de 1983. Doutorou-se em Letras (Estudos Literários) em 2014, pela UNESP/Araraquara. Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, estudos da épica grega do Período Helenístico, especialmente da obra *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, todos sobre orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Consolin Dezotti. Atualmente, mora em Araraquara e em sua pesquisa de pós-doutorado, que teve início em 2015, também pela UNESP/Araraquara, estuda aspectos da criação poética e suas relações com a magia e a religião, com enfoque principalmente na poesia de Fernando Pessoa. Possui artigos sobre a *Argonáutica* e outros temas relacionados publicados em periódicos.

E-mail: fabiogeronimo@gmail.com

Fernando Brandão dos SANTOS

É Mestre e Doutor pela *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* da *Universidade de São Paulo* em Letras Clássicas (1990 e 1998), é Professor Dr. Assistente no *Departamento de Linguística* da *Faculdade de Ciências e Letras* da *UNESP* desde 1986. Com publicação sobre a poesia dramática grega, destaque-se a tradução do *Filoctetes* de Sófocles (São Paulo, Editora Odysseus, 2008). Participou da equipe de elaboração do *Dicionário Grego Português* (5 volumes, Cotia, Editora Ateliê, 2006-2010), além de outras publicações de interesse para a área de Estudos Clássicos. Foi presidente da *Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos* no biênio de 2006-2007. Realizou Estágio Acadêmico na *Universidade de Coimbra* em 2012/2013, com a supervisão da Prof^a. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva e apoio da *FAPESP*.

E-mail: fbs.frc.si@uol.com.br

Jane Kelly de OLIVEIRA

Realizou tanto seu mestrado (2005) quanto seu Doutorado (2009) em Estudos Literários, área de concentração em Teoria e Crítica do Drama, na Unesp/Araraquara, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti. Nascida em Franca-SP, atualmente mora em Curitiba e é docente do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. Seus estudos são, principalmente, voltados para o teatro grego antigo, mais diretamente para os estudos de comédia grega antiga.

E-mail: jkoliveira@uepg.br

John Sie Yuen LEE

Atualmente é professor assistente no Departamento de Chinês, Tradução e Linguística da Universidade da Cidade de Hong Kong. Concluiu seu PhD em Engenharia Elétrica e Ciência da Computação pelo MIT, USA, em 2009. Desenvolveu vários corpora anotados linguisticamente, incluindo árvores de dependência sintáticas de textos budistas chineses e de poemas chineses; um corpus paralelo de cantonês e mandarim, um corpus interlinear grego-chinês dos evangelhos do Novo Testamento, e um corpus de revisão textual de estudantes chineses de inglês.

E-mail: jsylee@cityu.edu.hk

Loide Nascimento de SOUZA

Professora de português da rede pública estadual do Paraná e doutora em Letras pela UNESP de Assis. Suas atividades de pesquisa concentram-se na área de literatura infantil com foco no gênero fábula e na obra de Monteiro Lobato. É coautora do livro *Monteiro Lobato: livro a livro*, ganhador do Prêmio Jabuti como melhor livro do ano de 2009 na categoria não ficção, e autora de *Nas raíais de um gênero: a fábula e o efeito fábula na obra infantil de Monteiro Lobato*, lançado em 2013 pela Editora Unesp.

E-mail: loidesouza214@yahoo.com.br

Luiz Carlos André Mangia SILVA

Nasceu em Suzano, SP, em 16 de maio de 1978. Doutorou-se em Letras (Estudos Literários) em 2008, pela UNESP/Araraquara.

Desenvolveu, durante o Mestrado e o Doutorado, com amparo da FAPESP, estudos em poesia grega, focalizando especialmente os epigramas eróticos da *Antologia Palatina*. No pós-doutorado, desenvolvido entre 2009 e 2010, também pela UNESP/Araraquara, realizou a tradução poética, com introdução e notas, do livro V da *Palatina* (310 epigramas), outra vez amparado pela FAPESP. Além de artigos publicados em periódicos, é autor do livro *O masculino e o feminino no epigrama grego*, publicado pela Editora Unesp em 2011. Atualmente mora em Maringá, PR, e atua nos cursos de Letras e Filosofia da Universidade Estadual de Maringá – UEM, ministrando aulas de Língua Grega e Cultura Clássica.
E-mail: lcamsilva@uem.br

Márcio THAMOS

Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, credenciado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da mesma Instituição. Entre outras publicações, é autor de *As armas e o varão*: leitura e tradução do Canto I da Eneida (Edusp). É integrante do Grupo de Pesquisa Linceu – Visões da Antiguidade Clássica.
E-mail: marciiothamos@uol.com.br

Maria Aparecida de Oliveira SILVA

Nasceu em Teresina, em julho de 1967. Graduada em História (1996), Mestre em História Econômica (2002) e Doutora em História Social (2007) pela Universidade de São Paulo. Pós-Doutora em Estudos Literários (2010) pela Universidade Estadual Paulista. Pós-Doutora em Letras Clássicas (2012) pela Universidade de São Paulo. Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo CNPq LABHAN (Laboratório de História Antiga) da Universidade Federal do Amapá. Pesquisadora do Grupo CNPq Linceu - Visões da Antiguidade Clássica da Universidade Estadual Paulista. Pesquisadora do Grupo de Estudos sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas da Universidade Federal de São Paulo. Pesquisadora do Grupo Retórica, Texto y Comunicación da Universidad de Cádiz.

Membro do Conselho Acadêmico do Seminário de História e Filosofia das Religiões da Universidad Autónoma de Ciudad Juárez - México. Autora de “Plutarco Historiador: Análise das Biografias Espartanas”, Edusp, 2006 e de “Plutarco e Roma: O Mundo Grego no Império”, Edusp, 2014. Coorganizadora de “A Tradição Clássica e o Brasil”, Fortium/Archai-UnB, 2008; “Política e Identidades no Mundo Antigo”, Annablume/Fapesp, 2009; “Ensaio sobre Plutarco. Leituras Latino-Americanas”, Edupel, 2010; “Um Outro Mundo Antigo”, Annablume/Fapesp, 2013 e “Plutarco entre Mundos: Visões de Esparta, Atenas e Roma”, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2014. Publicou o Estudo seguido de Tradução e Notas: Plutarco. “Da Malícia de Heródoto”. (Edição Bilíngue) Edusp/Fapesp, 2013. Tradutora da Coleção Plutarco, da Edipro, com os seguintes títulos já publicados, todos com Introdução e Notas: “Da Educação das Crianças”; “Do Amor aos Filhos”, “Como Tirar Proveito dos seus Inimigos” e “Como Distinguir o Bajulador do Amigo”, 2015.

E-mail: madsilva@usp.br

Mauri FURLAN

Possui Doutorado em Filologia Clássica pela Universidad de Barcelona (2002), Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), graduação em Letras - Licenciatura em Alemão pela Universidade Federal de Santa Catarina (1993) e graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação e Turismo Hélio Alonso/RJ (1989). Professor Associado da UFSC, atua na área de Letras, com ênfase em Teoria da Tradução da Antiguidade ao Renascimento, e Língua Latina. É fundador das revistas acadêmicas da área dos Estudos da Tradução *Cadernos de Tradução* e *Scientia Traductionis*; coordena o Centrum Inuestigationis Latinitatis, na UFSC, e traduz.

E-mail: maurizius@gmail.com

Monica de Oliveira FALEIROS

Doutorou-se em Letras (Estudos Literários), em 2007, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP/

Araraquara, mesma instituição em que se graduou em Letras (Português / Grego), em 1989. Atualmente é professora titular da disciplina de Literatura do Curso de Letras do Uni-FACEF, Centro Universitário de Franca. Atua ainda como líder do Grupo de Pesquisa de Literatura (GELIT), sediado nesse Centro Universitário e coordena a subárea de Letras do PIBID/CAPES Uni-FACEF. Além disso, participa da comissão editorial da *Revista de Letras* (ISSN: 1809-3779) e da *REL- Revista Eletrônica de Letras* (ISSN: **1983-4624**).

E-mail: molifa@bol.com.br

Wagner Corsino ENEDINO

Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Mestrado em Estudos Literários pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Possui pesquisas centradas no gênero dramático e projetos de extensão na área teatral. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro e membro do GT Dramaturgia e Teatro da Anpoll.

E-mail: wagner.corsino@ufms.br

Wilson Alves RIBEIRO JUNIOR

Médico graduado pela Universidade de São Paulo (Ribeirão Preto, 1979) e Doutor em Letras Clássicas pela mesma Universidade (São Paulo, 2011). Foi coeditor da *Classica*, periódico publicado pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (Belo Horizonte, 2004-2010) e atualmente é pesquisador do GP “Estudos sobre o Teatro Antigo” da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Suas principais áreas de interesse são o teatro grego antigo, a mitologia grega e a medicina greco-romana antiga. Além de

artigos em periódicos e capítulos de livros, publicou, juntamente com Henrique F. Cairus, *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença* (Rio de Janeiro, Fiocruz, 2005) e é coautor e editor de *Hinos Homéricos* (São Paulo, Ed. UNESP, 2010).

Email: epwidos@gmail.com

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 16

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,6 cm

Tipologia: Garamond 11/13,2

Papel do miolo: Pólen Bold 90 g/m²

Papel da capa: Cartão Supremo 250 g/m²

1ª edição: 2015

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

